В. И. ПЕРЕЯТЕНЕЦ, И. В. ПЕРЕЯТЕНЕЦ

ВВЕДЕНИЕ В ПРАКТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВОЗНАНИЕ

ЭКСПЕРТИЗА И ОЦЕНКА АНТИКВАРИАТА

УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ

Издание третье, стереотипное



• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •
• МОСКВА •
• КРАСНОДАР •

УДК
7.072.5
ББК 85.101

12 +

П 27 **Переятенец В. И.** Введение в практическое искусствознание. Экспертиза и оценка антиквариата : учебное пособие / В. И. Переятенец ; И. В. Переятенец. — 3-е изд., стер. — Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2024. — 336 с. : ил. — Текст : непосредственный.

ISBN 978-5-507-48855-1 (Изд-во «Лань»)
ISBN 978-5-4495-2952-7 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

Книга «Введение в практическое искусствознание. Экспертиза и оценка антиквариата» посвящена проблемам экспертизы и оценки икон, фарфора, стекла, ювелирных изделий и исламского искусства. В настоящем издании обобщен опыт работы Переятенец Веры Ивановны в качестве эксперта и владелицы художественного бюро «Агата», дополнены и расширены сведения об оценке предметов. Издание дополнено главой об исламском антиквариате, автор которой — сотрудник художественного бюро «Агата», петербургский искусствовед Иван Владимирович Переятенец.

УДК 7.072.5
ББК 85.101

П 27 **Pereyatenets V. I.** Introduction to practical art history. Examination and evaluation of antiques : textbook / V. I. Pereyatenets ; I. V. Pereyatenets. — 3rd edition, ster. — Saint Petersburg : Lan : The Planet of Music, 2024. — 336 pages : ill. — Text : direct.

The book “Introduction to practical art history. Examination and evaluation of antiques” is devoted to issues of examination and evaluation of icons, porcelain, glass, jewelry and Islamic art. This edition summarizes the experience of Vera Ivanovna Pereyatenets as an expert and owner of the “Agata” art bureau, supplements and expands information on the evaluation of objects. The publication is supplemented by a chapter on Islamic antiques, written by an employee of the “Agata” art bureau, art critic Ivan Vladimirovich Pereyatenets (St. Petersburg).

Обложка
А. Ю. ЛАПШИН

ПРЕДИСЛОВИЕ

В названии новой книги есть знакомое всем желающим познать профессию искусствоведа, историка искусства, арт-критика словосочетание «введение в искусствознание». Оно вызывает ассоциации со знаменитой книгой Р. Ю. Виппера. Нет даже смысла спорить о том, что без его сочинения, доходчиво и конструктивно объясняющего азы профессии, невозможно было бы ее постижение. Эта книга — уникальный опыт выдающегося историка искусства, специалиста по итальянскому Возрождению, осознавшего на пике своей карьеры, что именно такой труд, объясняющий основы основ, так важен был для своего времени.

Но время его трудов на ниве истории искусства относится к тому благодатному периоду, когда культура в СССР предприняла горделивую попытку быть немного религией, когда обладание уникальными, порой энциклопедическими знаниями уже являло собой ценность, да и от обладания этими знаниями не зависело ни материальное положение, ни занимаемая должность их обладателя. Скажем честно, это было даже неважно в той исторической эпохе радужного восприятия материальных ценностей, эти знания вполне могли заменить их.

Искусствоведы первых послевоенных выпусков Ленинградского института живописи скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, в стенах которого в 1947 г. был открыт факультет теории и истории искусства,

в большинстве своем и были из поколения тех самых романтиков, стремившихся к обладанию уникальными знаниями, приобщение к которым уже делало тебя избранным.

Отсюда сумасшедшие конкурсы на поступление, учеба, требующая самоотдачи, и как итог для многих — многолетний труд (часто до самой кончины) в музейных стенах. Это уж кому как повезет, в каких... Но при всем уважении к старшему поколению музейщиков, к их самоотдаче и энциклопедическим знаниям, все это привело в итоге к тому, что молодое поколение, продолжавшее выходить из вузовских дверей в открытое пространство жизни, не всегда в ней себя находило. Даже при всеобщем господстве плановой экономики уже в 80-е гг. налицо был избыток кадров, который увеличивался в нарастающей прогрессии. Ведь что значат эти 30–50 лет, отданные музею ветераном профессии? Это значит, что в эти отработанные после выхода на пенсию 20–30 лет целое поколение не смогло найти себе работу, устроить свою жизнь, реализовать себя. Жестоко, да, но страна, пережившая грабительскую приватизацию, вполне может не замечать искалеченных судеб влюбленных в историю искусства романтиков...

В новых реалиях этой жизни одних теоретических познаний в области истории искусства оказалось мало, важно было уметь ими распорядиться и применять с наибольшей выгодой для себя.

Автору этой книги навсегда врезались в память слова, услышанные некогда на практических занятиях по архивному делу: «Учитесь заполнять карточки — это будет главная ваша работа». Тогда, в начале 80-х, студентке первого курса, грезившей о научных трудах по русскому модерну и «Миру искусства», эти слова казались кощунством. Но неужели мне, провинциальной девочке, с таким трудом поступившей в этот желанный вуз, безо всякого блата, с третьего раза, прошедшей

труд дворника-лимитчицы, бегавшей в перерывах между уборками остановок и выносом пищевых отходов, уготована роль серой мышки, всю жизнь заполняющей карточки? Не для того некогда полученный по подписке журнал «Художник» радовал не один год интересными статьями, рассказывающими о выставках, художниках, мировых музеях. Именно там впервые были увидены три картины, которые дороги и привлекают до сих пор: «Мартовский день» К. Юона, «Свежий ветер» В. Гаврилова и «Портрет Анны Кодде» Мартина ван Хеммескерка.

Увы, жизнь оказалась еще более грустной. И если время, наступившее сразу после окончания института, совпало с вольным ветром перестройки, который позволил реализовать себя как художественного критика и публиковаться девочке из провинции в центральных московских журналах, то дальнейшая «капиталистическая жизнь» заставила столкнуться с иными реалиями.

Тогда, в прекраснодушные 80-е, «поколение дворников и сторожей» было чем-то обыденным, но вначале 90-х ему на смену пришло «поколение челночников, торговцев гербалайфом, агентов по недвижимости». Но возможно, там, на небесах, кто-то понимал мое предназначение, и расставание с профессией было недолгим. Так торговец коммунальными квартирами оказался в антикварном магазине в качестве эксперта. И сразу же пришло осознание того, что я не знаю ничего. Но знакомство с реалиями антикварного рынка, большое количество предметов, которые удалось увидеть, подержать в руках, и тот бесценный опыт, который получила я, общаясь с ветеранами этого бизнеса, не прошли даром. Уже в тяжелый кризис конца 90-х я отрывала для других «бизнесменов» ломбард, где пригодился мой опыт работы и с недвижимостью, и с антиквариатом, и с драгоценностями. Быть всем и за все отвечать, все контролировать — это жесткие условия моего существования в те годы, однако результатом

этих лет, помимо материального благополучия, стало обогащение профессиональное, и как результат — выход первой книги, «Русский антиквариат».

Она помогла мне расстаться с «теневыми владельцами» того ломбарда и дала толчок для дальнейшей деятельности. Это время совпало с подъемом интереса к антиквариату, появлением журналов, посвященных ему, в которых мне неоднократно приходилось публиковать свои статьи, посвященные проблемам антикварного рынка, отдельным его сегментам, оценке предметов искусства. Затем была аттестация в качестве эксперта по культурным ценностям министерства культуры, открытие собственного художественного бюро «Агата», посещение почти всех крупных европейских аукционов, торгующих русским искусством. Все это нашло отражение во второй книге, «Экспертиза и оценка предметов декоративно-прикладного искусства. Фарфор. Стекло. Ювелирные изделия». Это была часть деятельности художественного бюро «Агата». И надо сказать, она была вполне успешным коммерческим проектом. В настоящее время тираж распродан, однако повторять его неинтересно. Прошло определенное время, многое изменилось, и хочется идти дальше. Так возник замысел этой книги. В ней много личного опыта, личностных суждений и взглядов на некоторые проблемы, но, возможно, кому-то они покажутся интересными, ведь точные академические знания, как показывает опыт, не гарантируют ни удачного трудоустройства, ни построения карьеры. А когда это не удается, нужно делать что-то самому.

И мир антиквариата — это один из способов применить эти знания. Можно пройти аттестацию в министерстве культуры и заниматься экспертизой и оценкой предметов искусства, формированием частных коллекций, оказывать посреднические и консультационные услуги при покупке и продаже антиквариата. И у этого направления деятельности большое будущее.

Совсем недавно на глаза попался старый журнал с моей публикацией, а в ней еще и статья заместителя директора по научной работе одного из крупнейших музеев страны. В ней все так категорично: «Экспертиза — дело крупных музеев»[1]. «Музейная атрибуция — это прежде всего научная работа, когда в процессе исследования определяется автор произведения, время его создания и кто или что изображено на картине. <...> Такая экспертиза возможна только тогда, когда есть сопоставительный материал: каждое произведение рассматривается в контексте творческого наследия художника, и чем больше коллекция работ этого художника, тем точнее можно судить об авторстве... Я убеждена, что экспертизу могут делать только те специалисты, у которых большой опыт, и те, кто, помимо серьезной научной и искусствоведческой подготовки, непосредственно имеет возможность работать с оригиналами. А такие специалисты есть только в музеях»[2]. Немного обидно, что вот так, не зная человека, отказывают тебе в праве судить о чем-либо. Будто ты не читаешь книг, не ходишь в музеи и не видишь те же самые полотна, тем более что есть возможность и попасть в фонды, и заказать технологические исследования. Но в этом взгляде еще много советского взгляда на то, что есть музей. Где каждый сотрудник — пророк, а не исполнитель определенной функции. Время расставило все по местам. За годы, прошедшие со времени публикации статьи, появились частные экспертные бюро, расширились возможности для работы и применения своих знаний. Антикварный мир дал эти возможности.

В России собирательство антиквариата имеет давние традиции. Слово «антиквариат» (от лат. antikquarius) означает «старинный, древний».

---

[1] *Петрова Е. Н.* Экспертиза — дело крупных музеев // Антик. Инфо. 2003. № 10. С. 2–4.

[2] *Петрова Е. Н.* Экспертиза — дело крупных музеев // Антик. Инфо. 2003. № 10. С. 2.

Сам термин в европейской культуре возник в эпоху Возрождения, когда человечество как бы заново открывало для себя памятники древнегреческой и древнеримской культуры — антики. Тогда коллекционирование подобных предметов стало модным увлечением состоятельных и образованных людей, а предметы искусства — неотъемлемым атрибутом роскошного быта.

Со временем менялись пристрастия коллекционеров, открывавших для себя различные эпохи, но страсть, с которой они это делали, сохраняется в этой среде в течение многих столетий, захватывая все новых и новых людей.

Причины, по которым человек вдруг начинает коллекционировать старинные вещи, самые различные. Это увлеченность искусством, историей, стремление украсить свое жилище, но существует и ряд других. Если проследить историю собирательства, то можно заметить, что всплески интереса к антиквариату возникают параллельно с появлением очередной социальной группы людей, ставших вдруг достаточно обеспеченными, чтобы позволить себе приобретение подобных вещей. В период существования сословного неравенства окружение себя такими предметами было свойственно, как правило, аристократии, и поэтому буржуазия, разбогатев, нередко подобным образом стремилась приблизиться к этому недоступному для нее миру — хотя бы через предметы искусства. Люди, не имеющие аристократических корней, покупали себе окружение, соответствующее родовой аристократии. И хотя время сословных предрассудков прошло, подобная тенденция сохранилась в мировой практике до сих пор.

Поскольку на антиквариат всегда существовал стабильный спрос, то постепенно сложилась целая индустрия торговли старинными предметами. Являясь предметами роскоши, они обычно имеют более высокую цену по сравнению с аналогичными современными вещами, причем с течением времени она только увеличивается.

Все это делает антиквариат более выгодным вложением капитала, защищающим его от инфляции. Торговля предметами старинного декоративно-прикладного искусства, его передвижение через границы находится в ведении местных отделений по охране культурных ценностей и регулируется федеральным законодательством.

В отличие от других сфер человеческой деятельности, связанных с оборотом значительных сумм денег, антикварный бизнес часто окружен ореолом романтики и таинственности. А отсутствие достоверной информации по многим вопросам создает благоприятную почву для мошенников. И до недавнего времени в распространении информации было мало заинтересованных лиц.

В России понятие «антикварный» входит в оборот достаточно поздно, хотя почтительное отношение к различным древностям существовало всегда. В стране вплоть до XVIII в. господствующим было религиозное направление в искусстве. В православной духовной практике существует особенное отношение к старинным иконам. Считается, что с течением времени они «намаливаются», обретая большую силу. Их хранили в монастырях, нередко, будучи чудотворными, они особо почитались верующими, при этом надо отметить, что ценилась не только их древность, но и уровень художественного исполнения, красота письма. Если обратиться к летописям, то можно заметить, что в описании монастырских и кремлевских сокровищниц всегда особо упоминаются древние иконы или предметы церковной утвари.

Подобное же отношение к дорогим старинным вещам было и во всех семьях: ценные иконы передавались из поколения в поколение и были особо почитаемы. И хотя с течением времени живопись на иконах темнела из-за изменений, происходивших с покрывавшей их поверхность олифой, и изображение поновлялось,

в результате чего подлинная старинная иконопись скрывалась, все же отношение к подобным предметам было именно как к древним. Столь же бережно хранились и другие старинные вещи.

Совершенно новое качество собирательство предметов искусства и старины получает в XVIII столетии. Показательным примером здесь служит деятельность самого Петра I. Именно с его царствованием связан столь значительный ввоз антиквариата в страну и создание первого российского музея — Кунсткамеры. Все XVIII столетие российские правители и аристократия занимались приобретением предметов искусства, и блестящим результатом этой деятельности стало основание Эрмитажа и практически сформировавшиеся уникальные коллекции Шуваловых, Юсуповых, Строгановых.

Следующее столетие ознаменовано тем, что интересы многих собирателей оборачиваются в сторону отечественного искусства — как светского, так и религиозного. Причем в отношении последнего приходит осознание его художественного значения.

Столь пристальное внимание к отечественному искусству связано с общим возрастающим интересом к русской истории в начале столетия. Здесь достаточно вспомнить издание в 1800 году «Слова о полку Игореве» и выход в свет «Истории государства Российского» Н. М. Карамзина. Дальнейший ход событий, а именно война с Наполеоном, только усилил этот народно-патриотический подъем.

На рубеже XVIII–XIX вв. появились и первые крупные коллекционеры российских древностей — А. И. Мусин-Пушкин, Ф. А. Толстой в Москве, граф Н. П. Румянцев в Петербурге, представители других сословий — купец А. И. Лобков, горный инженер П. К. Фролов, разночинцы К. Ф. Кайданович и П. М. Строев. В дальнейшем эта страсть затрагивает все большее и большее количество людей.

Практический интерес к древнерусскому искусству развивается параллельно с научным интересом. Это и реставрация Софии Киевской, Старой Ладоги, и работы в кремлевских соборах. Одновременно издаются и литературные, исторические сочинения, поддерживающие интерес к данному вопросу в обществе. Среди таких произведений невозможно не упомянуть «Запечатленного ангела» Н. С. Лескова.

Возникает целая наука — палеология, а с ней и различные научные общества, музеи, проводятся конференции, открываются выставки.

Ко второй половине XIX в. относится и формирование двух крупнейших старообрядческих коллекций в молельнях на Рогожском и Преображенском кладбищах Москвы. Их пополнением занимались специально выбранные для этих целей люди, обладавшие определенными знаниями, действовавшие, надо сказать, не самым честным путем. Так, для украшения храма Преображенского кладбища некто И. А. Ковылин путем подкупа служителей сумел приобрести даже целый иконостас из православной церкви Анастасии Узорешительницы, находившейся в Охотном ряду и поставленной, по преданию, первой женой Ивана Грозного Анастасией Романовной.

Интереснейшая личность того времени — энергичный предприниматель из Судиславля Н. А. Пакулин. В начале 1840-х гг. он был одним из крупнейших коллекционеров и торговцев иконами. Его бурная деятельность закончилась после того, как правительственный иск подтвердил факт незаконной покупки им 1350 икон из Благовещенского собора в Сольвычегодске для своих молелен и продажи. Основную часть коллекции Пакулин сумел вывезти на Преображенское кладбище (откуда добрая половина ее так и не вернулась), сам же он был сослан в Кирилло-Белозерский монастырь.

Вообще, в Москве, бывшей средоточием старообрядчества, существовало несколько крупных молелен,

хозяева которых стремились украшать их. Были собрания древностей и в Петербурге.

Из светских коллекций наиболее крупная была, пожалуй, у известного журналиста Михаила Петровича Погодина, скупавшего в огромном количестве рукописи, старопечатные книги и иконы. Он много ездил по стране и благодаря своей популярности легко заводил нужные знакомства, позволявшие ему приобретать интересные вещи. На Погодина работали и торговцы-старообрядцы, и агенты, ездившие по Уралу и Сибири. Позднее, уже к 1870-м гг., крупные коллекции икон появляются у П. М. Третьякова, П. И. Щукина, М. Н. Постникова и других.

По мере накопления информации происходила и смена ориентиров среди коллекционеров. Если в начале столетия наиболее привлекательными для них были иконы строгановского письма, то затем все более интересными становятся древние памятники, а мечтой любого собирателя стали иконы Андрея Рублева.

Интерес к русской иконе усилился после Всемирной выставки в Париже в 1867 году, когда европейцам было представлено необычное для них искусство, а внутри страны подобным явлением стала выставка 1890 года, прошедшая в Историческом музее и приуроченная к 25-летию Московского археологического общества.

Естественно, что подобный коллекционный бум способствовал и формированию рынка отечественного антиквариата. И если в начале XIX в. этим промыслом занимались лишь отдельные личности типа Пакулина, то в дальнейшем в различных городах, а больше всего в Москве, в каждой иконной лавке можно было встретить что-нибудь «старенькое». На Нижегородской ярмарке существовали целые отделы, специализировавшиеся на подобной торговле. Но, конечно же, центром антикварной торговли иконами была Москва. Сюда свозили свой товар оптом мелкие скупщики икон, перепродавая его более крупным дельцам.

Магазин церковной утвари и икон держал упомянутый выше Н. М. Постников. Среди лидеров этого бизнеса были отец и сын, Тихон Федорович и Сергей Тихонович Большаковы, и Иван Лукич Силин, державший две лавки. У каждого из них были и собственные коллекции. Однако «истинные, чистые» любители искусства относились к ним с заметным презрением. Так, А. П. Бахрушин с определенным оттенком иронии называл их «антиквариями». Характеризуя Силина, он пишет: «Хотя он и говорит, что собирает, но заветного у него ничего нет: дай ему лишь сумасшедшую цену — и бери любую икону, и книгу, и рукопись»[1]. Но Иван Силин заслуженно слыл крупным специалистом по древнерусской живописи, и в его коллекции находилось знаменитое «Преображение» начала XV в., близкое рублевской школе.

Естественно, что за время подобного «открытия» древнерусской живописи она росла в цене. Если в начале столетия цена на старую икону XVII в. была порядка 300 рублей, а большие строгановские стоили по 1000–1500, то теперь ситуация значительно изменилась. Г. Вздорнов приводит факт покупки Третьяковым у Силина небольшого образа Богоматери «Умиление» за 5000, соответственно за 8000 и 9000 рублей[2].

Вполне естественно, что подобная ситуация способствовала возникновению мошеннических операций с древними иконами из православных храмов, их подмене и изготовлению многочисленных подделок. Следует также заметить, что воровская специализация «клюквенник» (грабитель храмов) появилась достаточно давно...

Перед революцией — пик интереса к древнерусской иконе. Проходят несколько уникальных выставок. Московский коллекционер Рябушинский планирует

---

[1] *Вздорнов Г. И.* История открытия и изучения русской средневековой живописи в XIX веке. М.: Искусство, 1986. С. ??????

[2] Там же. С. 207.

на основе собственного собрания открытие музея русской иконы, и только начало Первой мировой войны помешало этим планам. Следует заметить, что именно его стараниями в эмиграции было основано и работало Общество изучения русской иконы.

Революционные события в корне изменили положение коллекционеров и торговцев антиквариатом. В 1918 году Совет народных комиссаров принимает постановление о национализации частных коллекций и создании единого музейного фонда. Особое положение у русских икон. Они теперь рассматриваются как предметы культа. Музейные работники-энтузиасты, конечно же, много сделали для изучения иконописи и пропаганды ее значения для мировой культуры. Сейчас сложно поверить в ставший уже хрестоматийным факт, но знаменитый «Звенигородский чин» Андрея Рублева был найден реставраторами в сарае, где хранились дрова. Большое количество памятников привозилось сотрудниками Третьяковской галереи и Русского музея из экспедиций по заброшенным северным деревням в послевоенные годы. Но немало вещей просто гибло в кострах при разорении храмов.

В семьях дорогие реликвии прятались от посторонних глаз, как нечто запрещенное. Однако и в довоенное время в нашей стране существовало немало интересных частных коллекций икон. Среди наиболее известных — собрания художника П. Корина, потомственного палешанина, балерины Е. Гельцер, автора мавзолея В. Ленина, архитектора А. Щусева, построившего до революции немало храмов, замечательных отечественных графиков Т. Мавриной и Н. Кузьмина. Судьба этих коллекций различна. Многие из них бережно сохраняются наследниками, часть памятников стала достоянием музеев. Так, собрание П. Д. Корина вошло в экспозицию его мемориальной квартиры.

Советская власть тем не менее осознавала, что антиквариат имеет высокую материальную ценность,

и стремилась извлечь из этого определенную выгоду, правда, делала это она не всегда достаточно профессионально, а порой и вовсе бездарно. Лучший пример тому — знаменитые распродажи из эрмитажной коллекции, когда многие шедевры продавались попросту за бесценок.

И хотя в мировой практике повышение интереса к антиквариату связано, как правило, с улучшением экономической ситуации, для России характерна своя специфика в этом вопросе.

Новый серьезный период наступает в 1960-е гг. в среде творческой интеллигенции. Весьма популярные в этой среде творческие командировки в российскую глубинку также способствовали собирательской деятельности. Не следует забывать, что в 1960-е гг. вновь разворачивается кампания по закрытию церквей. Их имущество передавалось в местные музеи, оставалось погибать в закрытых храмах, а порой и варварски уничтожалось.

Из деревенских церквей ближайших к Подмосковью областей, Русского Севера, Псковщины и Новгородщины привозились иконы, среди которых было немало великолепных образцов древнерусского искусства, таким образом спасенных от гибели.

Эта ситуация описывается в книге В. Солоухина «Черные доски», которая стала в свое время настольной книгой для начинающих собирателей икон, пытавшихся даже, следуя советам писателя, самостоятельно реставрировать их. Не всегда подобные опыты были удачны. Самим писателем в те годы была собрана уникальная коллекция древнерусской живописи. Среди других известных личностей, занимавшихся собирательством и спасением икон, следует упомянуть И. Глазунова, постоянно занимавшегося пополнением своей коллекции отечественного искусства.

Постепенно старинными вещами заинтересовывается еще одна группа людей. Это представители

теневой экономики — так называемые спекулянты-фарцовщики. В годы бесконечного дефицита в отечественной торговле очень сложно было купить модную импортную одежду, обувь, косметику и многое другое. В крупных городах подобные вещи можно было приобрести не только в магазинах, но и у моряков, ходивших в «загранку», а также у иностранцев. Так что очень часто японские зонтики, женские колготки, джинсы обменивались на российский антиквариат, вывозившийся на Запад и там уже перепродававшийся.

Выстраивались целые коммерческие цепочки. Кто-то ездил по деревням, скупая иконы за бесценок, а в Москве и в Ленинграде их цена вырастала в десять, а то и более раз. Их перепродавали оптом, наживая на этом немалые деньги. В итоге, пройдя через руки нескольких посредников, старинные вещи могли оказаться у иностранцев с дипломатическими паспортами, нелегально вывозивших все это за рубеж, либо в частных коллекциях наиболее обеспеченных сограждан, которых появлялось все больше и больше. Это были высокооплачиваемые адвокаты, частнопрактикующие врачи, ученые, артисты, чиновники из партноменклатуы и все те же представители теневой экономики, в среде которых модным становится коллекционировать антиквариат. В биографии многих теперешних отечественных бизнесменов старшего поколения можно найти факт перепродажи какого-нибудь серебряного ковшика, иконы или картины Ю. Клевера.

Среди тех, кто в советское время жил на нетрудовые доходы, было довольно много людей, которые занимались торговлей антиквариатом, значительная часть из них была причастна к контрабанде.

В конце 1980-х — начале 1990-х гг., с развитием отечественной предпринимательской деятельности, в крупных городах, прежде всего Москве и Петербурге, открываются первые частные магазины, торгующие антиквариатом. Как правило, их владельцами

становятся те, кто занимался этим бизнесом подпольно. Организуются первые выставки — салоны и аукционы. Но подобная легализация антикварной торговли не привела к уменьшению контрабанды. Именно в начале 1990-х гг. из страны вывозится огромное количество предметов старины. Развал Советского Союза, открытая граница с Прибалтикой во многом способствовали этому. Своего рода результатом стало изобилие произведений русского искусства на аукционах «Кристис», «Сотбис», «Филлипс», в магазинах Германии и Америки, ассортимент которых порой шире, чем в России. Не секрет, что поначалу антиквариат был одним из немногих источников валютных поступлений. И если раньше большинство перекупщиков побаивалось связываться с валютой из-за уголовной ответственности, то теперь она стала более желанна, чем иностранные товары.

Появление в начале 1990-х гг. большого количества богатых людей способствовало повышению спроса на антиквариат и в самой России, где цены постепенно приближались к мировым, а порой и превосходили их настолько, что иногда было выгоднее купить вещь на Западе. Кризис подорвал спрос на антикварном рынке, но, как и во все времена, вновь и вновь появляются люди, увлеченные красотой старинных вещей, понимающие их ценность и приобретающие их. Коллекционирование антиквариата по-прежнему хобби, модное увлечение и одновременно выгодное вложение капитала.

Одновременно с развитием коллекционирования заметно расширились возможности для применения такой специфической профессии, как искусствовед. И теперь знание основ истории искусств можно было применить не только в качестве работы экскурсоводом (если повезет) или не только как сотрудник, заполняющий карточки, а намного шире — от эксперта до арт-дилера, что, как показывает практика, тесно переплетено друг с другом.

В основу этой книги во многом положен практический опыт автора. Естественно, что по сравнению с первым изданием, «Русский антиквариат», заметно сужен спектр — лишь отдельные сегменты рынка. Но здесь автор основывался исключительно на собственном опыте и вообще достаточно сложной ситуации, складывающейся в экспертизе русской живописи. Даже учитывая тот факт, что каждый вид деятельности предполагает набивание шишек, определенные финансовые потери, в данном сегменте они могут быть очень значительными.

И поэтому автор решил остановиться на пяти сегментах антиквариата: русской иконе, фарфоре, стекле, серебре и ювелирных украшениях.

Книга разбита на главы, посвященные отдельным видам искусства, с которыми больше всего приходилось работать автору. Учитывая большой процент исламского населения в нашей стране, отдельная глава посвящена рынку исламского антиквариата и проблемам, с ним связанным. Материал этого раздела подготовлен еще одним сотрудником художественного бюро «Агата», петербургским искусствоведом Иваном Перетенцом.

В книге можно получить информацию о материалах, технике исполнения, познакомиться с историей развития каждого вида искусства, узнать о наиболее популярных предметах коллекционирования и о том, как они оцениваются на зарубежных аукционах. В каждом разделе приведены образцы экспертных заключений и даны рекомендации по их составлению.

Характеризуя стоимость тех или иных предметов на рынке, авторы опираются на материалы зарубежных аукционов за последнее десятилетие, которое стало важной вехой в осознании стоимости предметов отечественного искусства. Это прежде всего «Кристис» и «Сотбис» в Лондоне и Нью-Йорке, «Доротеум» в Вене, «Хагермайстер» в Дюссельдорфе, «Фишер»

в Хайльбронне, «Ваненес» в Генуе, которые уже в течение многих лет проводят специальные сессии, посвященные русскому искусству. И именно здесь, в крупнейших мировых центрах произведений искусства, происходит формирование их рыночной стоимости.

Эти сведения довольно обширны и способны помочь начинающему эксперту сориентироваться в рыночном пространстве антиквариата.

Авторы выражают надежду, что данное издание будет полезным как для начинающих экспертов, так и для широкого круга любителей и коллекционеров предметов отечественного декоративно-прикладного искусства.



ИКОНА



Иконопись появляется на Руси одновременно с принятием христианства из Византии, оттуда же приходит и особая система изображения при помощи темперной краски.

Темпера — живопись красками, в которых связующим веществом является чаще всего эмульсия из воды и яичного желтка, реже — из разведенного в воде растительного или животного клея с добавлением масла или масляного лака. Однако иконопись как живопись — это не только использование специальной краски, но и целая технологическая система, которая складывается в течение столетий и во многом определяет необычный язык, свойственный этому виду искусства.

Икона, как правило, состоит из четырех-пяти слоев, место и назначение которых предопределено: основа, грунт, красочный слой, защитный слой. Она может иметь на себе оклад из металлов или каких-либо других материалов, который не просто защищает красочный слой от внешних воздействий, но и играет значительную роль в создании художественного образа.

Основой в иконописи чаще всего служит деревянная доска. Для ее укрепления от возникающей при смене температур коррозии в задник врезаются специальные клинья, а на лицевую сторону наклеивается холстинка — паволока. Некоторые иконы бывают и без паволоки, чаще всего так писались более поздние и недорогие вещи. Очень редко основой для иконы служил только холст, но подобные примеры в истории искусства не часты (например, двухсторонние таблетки из Софийского собора в Новгороде). Основа по лицевой стороне может быть гладкой, но чаще центральная часть доски, где, собственно, размещается

изображение, углубляется. Образовавшаяся при этом рама называется ковчегом.

Грунтом для желтковой темперы служит особый состав из порошка мела или алебастра и мездрового, осетрового и подобного им клеев. Изготовленный из этих материалов грунт еще теплым в два слоя наносился на основу и каждый раз при высыхании подвергался шлифовке. Существует немало икон, часть или вся поверхность которых украшена рельефными орнаментами, изготовленными различными способами: это может быть чеканка по вызолоченному левкасу, резьба, лепные рельефы и оттиски в сыром грунте.

После подготовки для живописи на левкасе наносился контурный рисунок будущей композиции — прорись (весьма распространен прием, при котором изображение процарапывалось). Поскольку темпера в силу своих природных особенностей одна из самых декоративных техник, со временем были выработаны особые приемы письма, позволяющие создавать некое подобие объемного изображения в той степени, что была необходима в таком виде искусства, как иконопись, в основе которого лежат прежде всего философские христианские традиции мировосприятия, что породило и особую обратную систему перспективы, и символическое восприятие цвета.

Работу красками художник начинал с того, что последовательно раскрашивал в основные цвета участки грунта, ограниченные контурами рисунка. Такой прием назывался роскрышью. Затем, по мере просыхания, последовательно наносились контуры рисунка, пробела, при помощи которых передавался свет и объем. Для придания большей объемности фигурам и для углубления основного цвета в тенях наносились тончайшие лессировочные слои краски, именуемые древнерусскими художниками затинками или приплесками.

Приемы пробеливания и наложения затинок на всем протяжении развития станковой темперной живописи

постоянно изменялись. Например, начиная с XVII в. затинки для усилинения объемности изображения превалируют над пробелами.

Наложение краски на разных иконах различное: на одних очень плавное, ровное, на других дробное, отдельными мазками. В первом случае вохрение выполнено охрами, во втором — с применением свинцовых белил, кроющие свойства которых делают мазки более заметными. Мазки охры хорошо сливаются воедино, легко растушевываются и как бы «сплавляются» между собой, поэтому о таком ровно мохрении говорили «писать плавями».

В XIX–XX вв., когда иконописцы создавали произведения, подражая старинным, они значительно усложнили технику написания обнаженных частей тела, или, как говорили в старину, личного письма (от слова «лик», то есть лицо).

Готовую и хорошо просушенную живопись покрывали защитным слоем олифы или масляного лака. К сожалению, подобное покрытие со временем темнеет, делая плохо различимым само изображение, отчего в Древней Руси иконы подвергались неоднократному поновлению, по сути записываясь заново.

ИСТОРИЧЕСКАЯ СПРАВКА

Искусство иконописи приходит на Русь вместе с принятием в 988 году христианской религии по православному образцу. Эта особая форма живописи существует и в наше время. В течение столетий она, сохраняя следование основным канонам, менялась. Возникали различные школы и направления. В настоящее время в отечественной науке, занимающейся изучением древнерусского искусства, принята следующая систематизация памятников по временному признаку.

Иконопись домонгольского периода — это время с IX по XII в., связанное с периодом расцвета древнерусского

государства — Киевской Руси. От домонгольского времени (X–XII вв.) сохранилось очень мало памятников. Большинство из них находится в музейных собраниях, однако встречаются подобные раритеты и в частных коллекциях.

Ранние русские иконы стилистикой живописи связаны с Византией. Обусловлено это было рядом причин, среди которых и использование греческих образцов, и обучение иконописному искусству у византийских художников. Иконам этого периода свойственна характерная трактовка формы и колорита. Монументальность, присущая искусству того времени, переходит и в эту область художественного творчества. Фигуры святых в ранних иконах смотрятся плотными силуэтами на светлых, как правило золотых, фонах, что роднит иконопись с византийскими мозаиками. Эти царственные сочетания синего, пурпура, густой зелени, черного и золота в различных вариантах встречаются во всех произведениях данного периода. Во многих работах сохраняются византизированные черты у ликов святых: миндалевидные глаза, нос с горбинкой. Однако появляется в это время и ряд самостоятельных русских мастеров. Они легко узнаются по некоторой угловатости пропорций, по более приближенным к местному типу ликам, простоте цветовых сочетаний, но им свойственна та же величавая монументальность, что и византийским образцам.

Среди икон домонгольского периода такие шедевры, как «Богоматерь Умиление (Белозерская)» (XII — первая половина XIII в., ГРМ), «Спас Нерукотворный» (вторая половина XII — начало XIII в., ГТГ), «Архангел Гавриил (Ангел Златые Власы)» (XII в., ГРМ).

Иконопись древнерусских княжеств XIII–XVвв. Это время распада Киевской Руси и феодальной раздробленности. При всей многочисленности древнерусских княжеств особое внимание уделяется искусству наиболее значимых в художественном плане — Владимиро-

Суздальского, Новгородского и Псковского, которые сумели сформировать свои оригинальные школы.

От периода расцвета Владимиро-Суздальской Руси сохранилось очень ограниченное количество памятников, однако их стилистическая общность все же позволяет говорить о наличии самостоятельной школы живописи. Владимиро-суздальское искусство выглядит естественным продолжением традиций предшествующего времени, что во многом связано со стремлением владимирских князей к возрождению мощи Киева.

Отсюда и то царственное величие, что свойственно этим памятникам. Оно передается не только через трактовку образа, графику фигур, но и во многом через цветовой строй произведений, основанных на контрастных сочетаниях золота с более плотным синим, черным и пурпуром.

Отличительной особенностью владимиро-суздальской иконописи является и использование слегка зеленоватых *санкирей* (один из слоев краски) при написании ликов.

Наиболее известные памятники этого круга — «Богоматерь Великая Панагия» («Ярославская Оранта») (ок. 1224 г., ГТГ), «Дмитрий Селянский» (кон. XII в., ГТГ), «Деисус» (нач. XIII в., ГТГ).

Живопись Новгорода развивалась не при великокняжеском дворе, а в более демократичной городской среде, что наложило заметный отпечаток на иконографическую тематику, живописный и композиционный строй произведений. Здесь в большом ходу были именные иконы, которые заказывали горожане, желающие иметь изображения своих небесных покровителей. Особенно популярны были образы Николая Чудотворца — покровителя мореплавания, Параскевы Пятницы — женской помощницы, Георгия Победоносца — покровителя воинства и пр.

Стилистически новгородская живопись связана с народной эстетикой в представлении о прекрасном.

Отсюда столь характерное использование чистых открытых цветов: белого, зеленого, желтого — в сочетании с красными фонами, свойственное и народному искусству. В течение XIII — XV вв. способы изображения совершенствовались от примитивных к более изящным, что легко прослеживается при сопоставлении более ранних памятников с поздними, например, «Георгия с житием» (нач. XIV в., ГРМ) с «Чудом Георгия о змие» (кон. XIV — нач. XV в., ГРМ). Среди других наиболее известных новгородских икон — «Отечество» (кон. XIV в., ГТГ), «Молящиеся новгородцы» (1467 г.) и «Битва новгородцев с суздальцами» (60-е гг. XV в.) (обе в Историко-архитектурном музее-заповеднике в Новгороде).

Псковская живопись по своей стилистике близка к новгородской, что обусловлено историко-географическими закономерностями, связывающими эти города, но народное, крестьянское начало проявляется здесь даже в большей степени, что сказывается в определенной грубоватости форм и жесткости цветового решения, в котором преобладает сочетание охры, красного, белил и характерного только для этой школы использования темно-зеленого (так называемого бутылочного) цвета.

Иконопись Московского княжества начала XIV — середины XV в. Это время объединения русских земель вокруг Москвы, когда закладывались основы современной государственности. Это был период не только экономического, политического, но и, что немаловажно, духовного возрождения страны, одну из главных ролей в котором сыграл Сергий Радонежский.

Центральным событием художественной жизни этого периода становится деятельность Феофана Грека и Андрея Рублева.

С именем Феофана Грека в Москве связан ряд памятников. Это и отдельные иконы: «Преображение», «Донская Богоматерь», и огромный труд, связанный

с созданием иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля. Здесь впервые появляется тот высокий многоярусный тип иконостаса, который окончательно утвердился в русской православной традиции. Именно Феофан Грек впервые расширил возможности станкового по своей сути искусства иконописи до уровня монументальной фрески и мозаики. В иконостасе Благовещенского собора Московского Кремля появляется три ряда (чина) икон. Первый — нижний, *местный*, где, помимо икон Богоматери и Христа, располагавшихся по обе стороны от царских врат, присутствовали наиболее чтимые, связанные с посвящением храма, либо особо чтимые в данной местности святые. Выше располагается *Деисус*, что значит *моление*. В центре его — изображение Спасителя, к которому по обе стороны в молитвенном поклоне приближаются Богоматерь, Иоанн Креститель, апостолы и архангелы. Феофан Грек делает эти иконы большого размера, приближенного к человеческому росту. Они расположены достаточно высоко от стоящих в храме, что сказалось на манере исполнения. Основное внимание иконописец уделяет выразительности силуэта, цветовой гамме, а не детализации форм. Темные плотные силуэты фигур на золотом фоне написаны так, что выражают саму идею молитвенного стояния языком живописи.

Выше — впервые в православной традиции — был установлен праздничный ряд, над которым работали Прохор с Городца и еще совсем юный Андрей Рублев. Исследователи, занимавшиеся этим памятником, связывают с его именем ряд икон, колорит которых отличается большей мягкостью, свойственной последующему искусству. И если Феофан Грек был последним великим византийцем, работавшим в Москве, то Андрей Рублев по праву считается крупнейшим русским художником Средневековья, наиболее ярким представителем национальной живописи, чьи работы отличаются изяществом в трактовке формы и новым

восприятием цвета, впитавшим краски среднерусской природы. В тех немногочисленных его произведениях, дошедших до нашего времени, сконцентрировано все наиболее характерное для этого времени. В двух своих больших, монументальных работах, выполненных для Успенского собора во Владимире и Троицкого в Троице-Сергиевой лавре, — росписях и иконостасе — он дает собственный вариант монументальной живописи и развивает саму идею высокого иконостаса, дополняя его пророческим чином.

Но живопись Андрея Рублева — это еще и новая философия, иное восприятие Бога. В его работах не карающий Бог ранних византийских памятников, а страдающий Сын человеческий, способный понять и простить. Именно это настроение было необходимо тогда русскому человеку, измученному княжескими усобицами и татарскими набегами. Наиболее ярким произведением Андрея Рублева является выполненная в память Сергия Радонежского икона «Троица».

Иконопись конца XV — XVI в. связана с периодом образования единого Русского государства, упрочением его политического и экономического положения, что в значительной степени способствовало развитию культуры, ориентированной на утверждение идеи о значении Москвы как «третьего Рима».

Этот период дает большое многообразие стилистических живописных форм в иконописи. Вначале определяющим для этого вида искусства было творчество Дионисия, развивавшего традиции Андрея Рублева. Он выполнил ряд монументальных иконописных работ, наиболее известными из которых являются «Богоматерь Одигитрия» (1502 г., ГРМ), «Св. митрополит Алексий с житием» (80-е гг. XV в., ГТГ), «Св. митрополит Петр» (80-е гг. XV в., Успенский собор в Московском Кремле). Будучи человеком светским, Дионисий имел множество учеников, среди которых были и его сыновья. С ними связано довольно большое количество

памятников, и прежде всего житийных икон русских святых, память о которых еще была жива. По сути, их можно считать особой формой портрета. Все они создавались по единой схеме: в центре (середнике) — ростовое или полуфигруное изображение святого, а вокруг — клейма со сценами жития. В бывшую уже тогда канонической форму Дионисию удалось внести много нового, что сказалось прежде всего на колористическом решении. Как правило, центральное изображение, являясь главным в композиции, было и наиболее насыщенным по цвету. И с клеймами его объединяло использование тех же красочных пятен.

Иконопись середины столетия, в противоположность воздушным живописным работам Дионисия, наоборот, отличается жесткостью и суховатостью колорита, дробностью композиции. Наиболее показательны для этого времени иконы со сценами видений либо те, сюжет которых является отражением сложных богословских рассуждений. Среди них «Видение Иоанна Лествичника» (1-я половина XVI в., ГРМ) и «Церковь воинствующая» (1550-е гг., ГТГ).

Конец же столетия ознаменован появлением совершенно нового направления в живописи, для которого характерны небольшие по формату иконы с тщательно выписанными деталями, стилизованными формами и изысканным колоритом с активным применением золота. Это направление в отечественной иконописи получило наименование строгановской школы. Наиболее яркими представителями его были Прокопий Чирин (икона «Св. Никита-воин», кон. XVI в., ГТГ), Никифор Савин («Отечество», кон. XVI — нач. XVII в., ГТГ). Иконы строгановского письма предназначались для домашних молелен, что предполагало их внимательное рассматривание. Отсюда необходимость столь тщательной проработки поверхности и мелких деталей и высочайшее мастерство исполнения. Есть сведения, что некоторых своих художников Строгановы отправляли на

обучение за границу, о чем косвенно свидетельствуют и более светская объемная трактовка формы, и некоторые детали одежды, архитектуры, явно выдающие знакомство с иным художественным опытом.

Эти иконы в свое время были наиболее ценимы среди первых русских коллекционеров иконописи в XIX в. Традиции строгановского письма легли в основу уникальных иконописных промыслов в селах центральной России в более позднее время: Палехе, Мстёре и Холуе.

Иконопись XVII в. Начало этого столетия знаменовано событиями Смутного времени, а конец — петровскими реформами. Естественно, что подобные исторические события во многом повлияли на развитие отечественного иконописания.

Это было время активного освоения русскими художниками западноевропейских традиций, с которыми они начинают знакомиться на примере различных памятников: гравюр, картин, в большом количестве появляющихся теперь в России.

Иконопись XVII в., с одной стороны, характеризует тщательность в проработке деталей, пристрастие к орнаментальности, идеальная «сделанность» письма, а с другой — попытки сближения условного иконописного мира с реальным, что сказалось в стремлении к передаче объема фигур, перспективы архитектурных построений и включении во многие композиции большого количества вполне «мирских» сцен.

Борьба нового и старого направлений в искусстве получила отражение в так называемом споре за «темные» и «светлые» лики.

С одной стороны в нем участвует духовный лидер раскольников — протопоп Аввакум, а с другой — художники Иосиф Владимиров и центральная фигура в искусстве XVII в. — Симон Ушаков. Среди лучших достижений его творчества — иконы «Спас Нерукотворный» (1674 г., ГТГ), «Архангел Михаил» (1676 г., ГТГ),

«Богоматерь Владимирская» («Насаждение древа Государства Российского») (1668 г., ГТГ). В этих произведениях условность иконописных традиций сочетается с новым изображением ликов, уже вполне объемных. Особенно это проявилось в «Спасе Нерукотворном», где мы видим реально страдающего человека, идущего на Голгофу, ощущаем его скорбь. В этот период Симон Ушаков возглавляет Оружейную палату, ставшую первой отечественной школой, в которой сформировалось немало интересных мастеров.

Отличительной особенностью искусства XVII в. было еще его широкое распространение. Помимо Москвы, в это время складываются художественные центры в Ярославле, Костроме, других поволжских городах, на Севере. Многие из местных иконописцев приглашались в Москву, где в это время строилось и украшалось большое количество храмов. Наиболее известным мастером был Гурий Никитин, возглавлявший иконописную артель в Ярославле.

Ярославская школа иконописи в это время дает интересные примеры, хотя здесь и не было золоченой роскоши и витиеватой орнаментальности, свойственной школе Оружейной палаты. Она подкупает стремлением к подобному описанию событий, насыщенностью бытовыми подробностями. В иконах, посвященных житиям святых или праздникам, иконописцы располагали сопутствующие сцены в пейзажных горках, создавая при этом сложные, многофигурные композиции.

Северные иконы более строги по исполнению. В них сохраняются многие архаичные формы и жесткость цветового решения. Некоторые из подобных памятников довольно примитивны по исполнению, что объясняется отдаленностью от художественных центров. Однако большинству из них свойственна и особая выразительная сила образов, что отчасти компенсирует сдержанность колорита, и изящество рисунка.

Иконопись XVIII в. представляет собой достаточно сложную картину. Этот период характеризует активное освоение отечественными мастерами западноевропейских традиций — это и новая стилистическая направленность искусства барокко, а в конце столетия — классицизма, и новые сюжетные трактовки, и наконец, новая техника масляной живописи, которая вытесняет темперу даже из такой консервативной области, как иконопись. С одной стороны, в области иконописания шло дальнейшее развитие традиций предшествующего периода в уже сложившихся формах, свойственных этому виду искусства, а с другой — появляется много нового. Прежде всего следует отметить работу в этой области художников, получивших образование за рубежом и в Академии художеств. Это иконы А. Матвеева, И. Аргунова, В. Боровиковского. И если светские произведения этих художников в большинстве своем можно увидеть в музеях, то и в храмах Санкт-Петербурга (ведь именно здесь велось наиболее интенсивное строительство в XVIII в.) сохранилось немало замечательных памятников. Так, в Никольском соборе есть великолепный иконостас нижнего храма, выполненный Миной Колокольниковым. Над иконостасом верхнего храма также работали он и его братья — Федот и Иван. В этом же храме, в правом приделе сохранился интереснейший образ с изображением Соловецкого монастыря, подробно выписанный. В Спасо-Преображенском соборе хранится целый ряд икон, сочетающих красоту и изысканность школы Оружейной палаты и веяния новой живописи: это житийные иконы Святой Варвары и Святого Николая.

Однако для массовой иконописи более характерны памятники, выполненные в технике масляной живописи, сочетающие каноны предшествующего времени с традициями западноевропейского барокко. Похоже, в этот период в Санкт-Петербурге работала мастерская, которой принадлежит целый ряд икон,

написанных на досках маслом и часто встречающихся в антикварных магазинах. Это изображения различных святых на фоне условного пейзажа, выполненные в холодноватой сине-зеленой гамме. Способ изображения светский, что позволяет предположить наличие специального образования у мастеров.

Без определенной школы невозможно было бы и создание другого круга памятников, представляющих собой сложные, многофигурные композиции различных праздников в характерном барочном стиле.

От традиционной русской иконописи здесь практически ничего не осталось. Они более похожи на картины с религиозным сюжетом. Подобную икону-картину, «Преображение», выполненную к тому же маслом на холсте, можно увидеть на одном из пилонов слева в Князь-Владимирском соборе. Именно подобные тенденции в иконописании нарастают, в связи со становлением отечественного образования, во второй половине XVIII в. Многие чисто формальные приемы, свойственные ранним барочным иконам, сохраняются еще долгое время. Эффектные складки одежд и драпировок, экстатически устремленные к небу глаза, клубящиеся облака стали традиционными атрибутами многих работ и встречаются и в произведениях эпохи классицизма, и в более поздних работах. Достаточно взглянуть на иконостас Троицкого собора Александро-Невской лавры, чтобы убедиться в правоте этих слов.

Иконопись XIX — начала XX в. В это время положение иконописи в системе изобразительного искусства становится второстепенным на фоне приоритета светской станковой живописи. Но на протяжении всего периода в религиозном искусстве работают многие известные мастера, чье творчество развивалось в русле академического классицизма. Так, в первой половине XIX столетия это были В. Егоров, К. Шебуев, чья «Тайная вечеря» разошлась в многочисленных повторениях по российским храмам.

Крупнейшее культовое сооружение того времени, Исаакиевский собор, украшали К. Брюллов, П. Басин, Ф. Бруни. Их достижения получили развитие в деятельности многочисленных выпускников Академии художеств, Московского училища живописи, ваяния и зодчества и других учебных заведений, чье мастерство осталось в тени великих современников. Но именно благодаря их усилиям возникла особая форма иконы, выполняемой масляными красками на доске, так называемая академка. Подобные иконы не редкость на антикварном рынке и сейчас. Несмотря на устоявшееся презрительное отношение к подобному творчеству в среде профессионалов, тут встречаются удивительные по мастерству исполнения экземпляры.

Однако уже в середине XIX столетия в иконописном искусстве намечается тенденция возврата к своим византийским истокам. Ведь уже в Исаакиевском соборе, наряду с классицистическими настенными композициями, появляются золотофонные иконы. Следует заметить, что подобный процесс шел параллельно с созданием тоновского русско-византийского стиля в архитектуре.

Обращение художников к древнерусским традициям связано с возрождением интереса к истории Российского государства. Но было и много других причин. Стремление ряда живописцев проявить свои способности в области монументального искусства могло осуществиться в то время прежде всего в области церковного творчества, и обращение художников к древнерусским образцам было естественно в храмах, построенных именно в этих традициях. Хотя украшение храма Христа Спасителя в Москве привлекло немало выдающихся мастеров, среди которых были Марков, Крамской, Верещагин, подлинный переворот в иконописании суждено было сделать Виктору Васнецову, автору знаменитых «Богатырей» и «Аленушки». Он выполнил большое количество работ, однако всероссийскую

славу на поприще церковного искусства ему принес Владимирский собор в Киеве.

Здесь же с ним начинает работать и другой интересный мастер в области иконописания, прошедший отличную профессиональную школу и имевший уже опыт успешной работы в станковом искусстве (первые его значительные работы «Пустынник» и «Видение отроку Варфоломею» уже висели в Третьяковской галерее). Это Михаил Нестеров.

Успех Владимирского собора был настолько велик, что многие иконы из этого храма неоднократно копировались. Так, во многих российских церквях до сих пор можно встретить изображения васнецовской Богоматери, стоящей с младенцем на руках, скопированного с него же Св. Владимира или Св. Ольги М. Нестерова, чем-то напоминающей царевну.

В конце XIX — начале XX столетия в иконописание приходят А. Рябушкин, М. Врубель, К. Рерих и К. Петров-Водкин. Однако основная масса икон попрежнему выполняется многочисленными иконописцами из знаменитых сел Палех, Мстёра и Холуй, работавших на рынок и учитывающих его конъюнктуру. Они сохраняют верность темперной живописи и стилистике, сложившейся еще в допетровское время в строгановских мастерских и Оружейной палате. Именно их работы в большинстве своем сейчас представлены на антикварном рынке. Села эти располагались на довольно близком расстоянии друг от друга, и известная близость манер исполнения была неизбежной, но эти различия существуют.

Традиционно считается, что палешанам лучше удавались иконы так называемого подстаринного письма, они выполняли дорогие заказы, писали иконы большого формата. Чаще всего они выполнены на кипарисовых досках, в изысканной цветовой гамме, с охристыми полями и обилием листового и твореного золота (так называют краски, изготавливаемые из этого металла).

Многие мастера из Палеха приглашались в крупные города для выполнения различных работ. Именно ими была в свое время расписана Грановитая палата. Некоторые из них организовывали свои артели в столицах, работая над заказами горожан.

На долю Мстёры приходится основное количество икон, продаваемых в то время в России. Они были различного художественного качества. Наиболее дорогие — «подстаринные», причем многие современники считали, что мстерские иконописцы работали не хуже палешан. Правда, чаще всего они писали иконы небольшого размера, что было удобно для торговцев. Основная их тематика — это Спаситель, различные варианты образов Богородицы, Св. Николая. Много писалось и недорогих икон на сосновых досках. Среди них — многочисленная группа так называемых сусалок. Это иконы, написанные на золоченом фоне, покрытом орнаментом. Среди них были и изображения Христа и Богоматери. Здесь встречаются явно рассчитанные на вкусы городских мещан фоны, покрытые не орнаментами, а изображениями драгоценных камней. Среди прочих сюжетов следует отметить группу икон с изображением святых на фоне монастырей, ими основанных или прославленных. Написанные с наивной точностью, эти пейзажные иконы привлекают многих коллекционеров.

Писалось в Мстёре и большое количество подокладниц, где присутствовали лишь изображения ликов и рук. Естественно, что подобная продукция воспринималась лишь с ее дополнением — окладом. В лучших вариантах они образуют довольно оригинальную художественную композицию.

Что касается Холуя, то здесь выполнялись иконы более грубого письма, рассчитанные на небогатого крестьянского покупателя. Хотя с этим селом связано интересное явление в художественной жизни того времени.

Один из авторов росписей Спаса на Крови Н. Харламов, выходец из этих мест, получив образование в Санкт-Петербурге, основал в Холуе художественную школу, а затем со своими учениками организовал иконописную артель.

Естественно, что сведения, приведенные выше, — всего лишь конспект основных знаний, которые следует держать в голове, если ты собираешься «работать» с русской иконой, и этим местом работы будет отнюдь не музейное хранилище и экспозиция. Человеку, решившему сделать икону основным объектом собственного бизнеса, предстоит постоянно расширять свои знания в этой области. Посещение музейных экспозиций и выставок — это лишь часть этой большой работы. Очень много следует уделять внимания изучению иконографии отдельных школ, еще совсем недавно не излучавшихся в стенах учебных заведений, но активно присутствующих на рынке. Такие центры, как Мстёра, Палех, Холуй, Гуслицы, Романов-Борисоглебск, Невьянск, Сызрань, Ветка, Выга, Афон — вот что составляет основу реального оборота икон. И здесь большим подспорьем служат многочисленные интернет-ресурсы, которые более мобильно откликаются на вызовы времени. Естественным является и тот факт, что большой опыт, многочисленные просмотры предметов искусства, тренировка памяти способствуют развитию возможности свободно ориентироваться в том достаточно большом объеме икон, с которым неизбежно сталкивается человек, решивший связать свою деятельность с этим видом искусства.

Следующим важным фактором является необходимость ориентироваться в ценах на ту или иную икону, правильно поставить «диагноз», то есть оценить ее для себя или для человека, обратившегося за консультацией. И для этого необходимо постоянно следить за продажами на крупных мировых и отечественных аукционах, благо с развитием интернета это стало вполне реально.

Иконы в окладах. Это явление преимущественно русской православной культуры с ее многовековой историей и традициями. И на сегодняшний момент следует признать, что приоритет открытия ее художественной ценности на протяжении достаточно длительного времени принадлежит коллекционерам и антикварам. Можно также утверждать, что именно в частных коллекциях сосредоточено большинство памятников подобного рода. Сама традиция одевать икону в оклад очень древняя и имеет два основных аспекта — художественный и религиозный. Закрывая живописную поверхность, оклады оберегают икону от неблагоприятных внешних воздействий и одновременно служат важным декоративным украшением. Помимо этого, оклад православной храмовой иконы имел еще и особый смысл. Скрытая таким образом живопись приобретала символическое, жертвенное значение, подобно святому дару или частичкам мощей-реликвий в ковчеге. Изображение на иконе наполнялось таинственным смыслом, а оклад служил священным покровом. Впоследствии, при распространении домашних, меньшего размера икон, это значение оклада сохраняется, но на бытовом уровне оно не акцентируется и как бы отходит на второй план. Вопреки сложившейся в отечественном искусствознании традиции, которая отделяет оклад от иконы, относя его к области декоративно-прикладного искусства, по моему убеждению, их следует рассматривать как единый художественный объект. Различные виды искусства вступают здесь в сложное эстетическое взаимодействие: это может быть скульптура в виде различной высоты рельефа, получаемого при чеканке и литье, графика черни и, наконец, дополнительные живописные аспекты, которые дает эмаль. Развитие искусства оклада отчасти компенсировало заторможенность традиционной религиозной живописи, насыщало ее новыми выразительными средствами. И это происходит даже в более позднее время. Так, Михаил

Нестеров, создавая одно из лучших своих произведений — иконостас Марфо-Мариинской обители в Москве, пишет образа, которые просто невозможно воспринимать в отрыве от всего обрамления — деревянной рамы иконостаса и уникальных серебряных окладов, выполненных Ф. Мишуковым.

При попытке оценить влияние этого явления на отечественную художественную культуру напрашивается одна, может быть, слишком смелая мысль, которая представляется верной: без иконы в окладе было бы невозможно столь бурное и яркое в художественном значении развитие коллажа в отечественном авангардном искусстве рубежа XIX–XX вв.

Самые старые из известных в настоящее время окладов — басменные, выполненные из мягкого высокопробного металла, редко закрывают все живописное поле. Полоски басмы — тонкой серебряной или золотой пластины с тисненым рельефным узором — прибивались гвоздями по краю в виде рамы. Из басмы же делали и венцы вокруг ликов, чтобы сохранить выпуклую форму, пустое пространство между доской и металлом заливали воском. Для особо чтимых икон могли и отдельно заказывать литые венцы и цаты (украшения на груди в виде ожерелья), декорированные чеканкой и гравировкой, а нередко и драгоценными камнями.

К XVII в. появляются оклады, закрывающие уже все живописное пространство и оставляющие только фигуры или даже лики. Более активно используются различные ювелирные техники: зернь, филигрань, эмаль. Из них составляют различные композиции, построенные по орнаментальному принципу. В дальнейшем «сплошные» оклады преобладают.

В XVIII в. распространение получают пышные чеканные оклады, выполненные в стиле барокко. Для этого времени характерно преобладание скульптурного оклада — высокого чеканного рельефа. На гладком листе серебра мастер создавал орнаментальную раму,

подробно прорабатывал фигуры святых, их одежды. Повторял оклад и сложную композицию праздничной иконы: пейзажные горки, архитектуру, замысловатые декоративные элементы. Имена изображенных нередко обрамлялись причудливыми барочными завитками, а могли быть нанесены и на эмалевые пластинки. В столь пышном окружении небольшие живописные фрагменты в виде ликов и рук святых обретали особую мистическую ценность.

Массовое распространение икон в окладах начинается со второй половины XIX в., и связано это с расцветом отечественной ювелирной промышленности. Конечно, аргументом, говорящим не в пользу художественной значимости этого явления, могут быть так называемые иконы-подокладницы, которые появляются в то время. Живописи как таковой там не существовало: на негрунтованной доске писались лишь видимые части тела — лики, кисти рук. Однако следует сделать существенную оговорку: подобные изделия обычно покрывались более дешевыми латунными штампованными окладами, а еще чаще серебристой фольгой и цветной бумагой. В серебро оправляли более достойные по живописи образа. Можно даже утверждать, что, за редким исключением, качество оклада было прямо пропорционально качеству живописи. Нередко дорогой оклад заказывался у известного ювелира для древней фамильной иконы, но чаще для произведений палехских или мстерских иконописцев, чье творчество в последнее десятилетие обрело достойную оценку.

Однако следует признать, что с внедрением в ювелирное производство механизации труда из него уходит рукотворность, свойственная ранним басменным окладам. Вальцовка и штамповка привели к обезличиванию многих изделий. Тем не менее фактор времени и качество исполнения делают некоторые из них достойными внимания специалистов и коллекционеров.

Наиболее массовые оклады изготавливались из тонких листов серебра (отсюда их сленговое название «фольгушка»). Тонкий металл позволяет добиваться необходимого эффекта при помощи штампа. Так изготавливалась узорная рельефная рама вокруг изображения — орнаментальный узор. Одежда и венцы могли гравироваться вручную, а могли быть накладными, то есть припаивались к основному полю оклада. Нередко оклады покрывались позолотой. Интересный эффект давало сочетание чистого серебра и позолоты, которой выделялись венцы.

Еще более привлекательны литые серебряные оклады с тщательной проработкой декоративных элементов. Их отличают четко прочеканенные орнаменты, разнообразная по глубине гравировка фона и одежд. Цельные сканные оклады встречаются довольно редко. Как правило, из ажурных серебряных кружев изготавливались одежды, реже — венцы, иногда сканью заполняли фон. Гладкое поле серебра лишь оттеняет эту ювелирную технику.

Наиболее эффектный и дорогостоящий способ декорирования окладов — чернь и эмаль. Если первой выполняют лишь отдельные элементы, то вот последнюю используют более активно. Оклад целиком ею покрывали редко, использовали главным образом в декоративных элементах, служащих цветовыми акцентами композиций. Чаще всего расписной или перегородчатой эмалью украшали венцы, уголки, рамы. С помощью эмали делали надписи на окладах. Одежды покрывали эмалью только в очень дорогих иконах. Особенно красивы образа Богоматери в расписных цветами одеждах и Николая Чудотворца с эмалевыми епископской митрой и книгой.

Массовое распространение эмали приходится на период становления «русского стиля», поэтому чаще всего с ее помощью исполняли традиционные народные орнаменты, использовавшиеся в том числе и в окладах.

Эпоха модерна также затронула эту область искусства. И здесь появляются эмали характерной для этого стиля блеклой палитры, образующие характерные для этого времени стилизованные растительные орнаменты.

ОЦЕНКА ИКОН

За последние десятилетия торги русским искусством в Лондоне и Нью-Йорке приковывают к себе все большее внимание. Героями новостных программ становятся рекордные продажи картин Айвазовского, Коровина, произведений фирмы «Фаберже» и фарфоровых ваз Императорского завода. Среди рекордсменов цен очень мало икон. А ведь еще совсем недавно существовал определенный миф о необычайной востребованности русской иконы на Западе, подталкивающий многочисленных воров и мошенников на неблаговидные поступки. Что случилось за это время? Сколько реально стоит русская икона? Возможна ли здесь оценка в миллион долларов?

Вопрос о том, сколько стоит русская икона, рано или поздно задает себе любой человек, решивший уйти в «свободное плавание», имея за плечами лишь искусствоведческое образование.

Цена на произведение искусства — еще во многом миф, доставшийся нам в наследство с тех времен, когда сама торговля была занятием совершенно непотребным, а уж торговля святым искусством и тем более. Как нельзя лучше выражает эти идеи эпизод из фильма «Похищение Святого Луки», когда на вопрос посетителя о стоимости произведения экскурсовод в ответ лишь возводит к небу глаза и произносит дежурную фразу о том, что оно бесценно.

Говоря о стоимости икон, следует отбросить и лицемерное утверждение о невозможности их продажи, поскольку икона прежде всего объект религиозной и духовной культуры. Наверное, следует вспомнить, что

еще в древнерусских летописях древние чтимые иконы упоминаются в описях государственных и монастырских ценностей наравне с драгоценностями, мехами и прочими признаками материального достатка. К тому же, помимо монашествующих иконописцев, существовали и миряне, для которых иконописание становилось заработком, и таковых в ходе исторического процесса становилось все больше и больше... Наиболее ранний пример тому — Дионисий, затем мастера строгановской школы, артели ярославских иконописцев и, наконец, целые поселения потомственных иконописцев, наиболее крупными из которых были знаменитые Палех, Мстёра и Холуй.

До революции 1917 г. в течение нескольких веков складывался хорошо отлаженный рынок с солидным оборотом. Практически в каждом городе существовали иконописные артели, иконные лавки, где продавались образа, что называется, на любой вкус и кошелек, и средняя цена иконы, в зависимости от размера, сложности и качества исполнения, могла быть в пределах от 4 до 2000 рублей (см. Прейскурант икон, киотов и гробниц мастерской Степана Даниловича Бутника в Чернигове). Отдельная статья — ювелирные мастерские, где иконы стоили достаточно дорого. Так, по прейскуранту фирмы И. Хлебникова 1904 г., икона в серебряном окладе могла стоить от 35 до 1000 царских рублей. В более демократичном магазине братьев Марковых цены в 1912 г. были в пределах 19–350 рублей в зависимости от сложности оклада.

Весьма ценным в этом отношении является доклад П. Н. Кондакова «Современное положение русской народной иконописи», изданный в 1901 г., где приведены сведения о том, что средний годовой заработок палехского мастера в мастерской за простыми работами составлял в то время 200–280 рублей, если он трудился на отходе по индивидуальным заказам, то это могло быть до 600 и даже 900 рублей. А годовой оборот в Холуе,

селе наименее экономически развитом, составлял 100 000 рублей, а в Мстёре — 300 000. Это при том, что отпускные цены были самые демократичные, от 70 копеек до 1 рубля за самые дешевые и до 8–30 рублей за более качественные в художественном отношении.

Однако помимо современных работ, в дореволюционной России существовал и рынок икон антикварных, старинных. И цены здесь были достаточно солидными. Г. Вздорнов в работе «История открытия и изучения древнерусской живописи» приводит факт покупки П. М. Третьяковым у Силина небольшого складня образа Богоматери «Умиление» за 5000 рублей, а трехстворчатого складня «О тебе радуется» и иконы «Воскресение Христово» — соответственно за 8000 и 9000 рублей. Если обратиться к истории искусства, то цена эта вполне сопоставима с той, что платил Павел Михайлович молодым художникам-передвижникам за их картины, и была она вполне достойной.

Революционные события 1917 г. в корне изменили положение коллекционеров и торговцев антиквариатом. Особое положение — у русских икон. Они теперь рассматриваются прежде всего как предметы культа. Музейные работники-энтузиасты, конечно же, многое сделали для изучения иконописи и пропаганды ее значения для мировой культуры, что позволило сохранить многие памятники. Сейчас сложно поверить в ставший уже хрестоматийным факт, но знаменитый «Звенигородский чин» Андрея Рублева был найден реставраторами в сарае, где хранились дрова. Большое количество памятников привозилось сотрудниками Третьяковской галереи и Русского музея из экспедиций по заброшенным северным деревням в послевоенные годы. Но немало вещей просто погибло в кострах при разорении храмов. Однако массовое закрытие церквей и монастырей поставило людей, этим занимавшихся, перед фактом — наличием огромного количества археологического материала, то есть икон было слишком много.

И тогда у государства возникла идея торговли иконами за границей, получая при этом двойную выгоду — экономическую и идеологическую. Внутренний же рынок старинных икон (по крайней мере, его легальная часть) практически прекратил свое существование. Простые граждане, обладавшие ценностями, не могли их продать, поскольку предметы религиозного культа не принимались в антикварные магазины вплоть до конца 1980-х. Естественно, это способствовало развитию подпольного рынка, буквально расцветшего в СССР с конца 50-х гг. И на это было несколько причин.

Этот период вошел в историю нашего отечества не только как время хрущевской оттепели, появления относительной свободы, расширения контактов с иностранцами, но и время нового гонения на церковь и разрушения и закрытия многих храмов, время появления так называемых неперспективных деревень. Как это соотносится с коллекционированием и торговлей иконами? Очень просто.

Автор уже писал о той ситуации, которая сложилась вокруг икон в послевоенное время, а процесс ценообразования тогда был весьма специфический. Именно тогда зародилась поговорка, дожившая до наших дней, о том, что у иконы три цены: у деревенской бабки можно купить за бутылку, в Измайлово за копейки, а в антикварных магазинах на Арбате или Невском проспекте она будет стоить уже несколько сотен, а то и тысяч долларов.

При этом не следует думать о том, что эти вещи бесценны и их перепродажа — нечто совсем недопустимое.

Некогда торговля иконами была одним из прибыльных направлений антикварной деятельности. Некогда мне приходилось много писать, анализируя данный сегмент антикварного рынка.

Цены на иконописные произведения формировались в течение последних десятилетий, когда складывался отечественный антикварный рынок. В силу определенных

исторических условий он во многом ориентировался на зарубежного покупателя, и поэтому мировые цены здесь являлись определяющими. В свое время, начав распродажу культурных ценностей, советское правительство в отношении иконы провело довольно грамотную политику. Основная заслуга здесь принадлежит И. Э. Грабарю, художнику, ученому и реставратору. Это он предложил в свое время сопровождать распродажи пропагандистскими акциями: изданием книг, организацией выставок. Следствием этого явился достаточно высокий интерес к российской иконе на Западе и стабильные цены. В настоящее время цены на внутреннем рынке заметно сблизились с западноевропейскими, а в отдельных случаях явно превышают их. Анализ цен на различные по времени и качеству иконы, представленные на зарубежных аукционах, дает возможность ориентироваться в рыночных механизмах, учитывающих спрос и предложение на те или иные вещи.

На сегодняшний день следует остановиться на следующих тенденциях.

Период, когда русские иконы в большом количестве вывозились за рубеж, практически закончился. Государство этим больше не занимается. Как источник валютных поступлений она больше не интересна и тем, кто занимался контрабандными операциями в начале 90-х. Законодательно запрещено вывозить из нашей страны предметы искусства старше 100 лет, куда автоматически попадают все иконы. Риск быть пойманным очень велик, так что этот вариант деятельности уже не рассматривается.

Вследствие того, что в предыдущий период на рынок выходило достаточно много икон, в настоящее время внутри страны заметно сокращение качественных предметов на антикварном рынке.

Одной из тенденций начала 2000-х, вплоть до 2014 г., была покупка икон на многочисленных зарубежных аукционах и продажа их внутри страны.

Многочисленные дилеры приобретали иконы и привозили их для продажи в антикварных салонах, для своих клиентов и пр. При этом уровень прибыли был достаточно высоким, а при оптовых закупках не только окупались накладные расходы и оплата таможенной пошлины (которую многие дилеры предпочитали не платить), но и получалась солидная прибыль. Закономерностью стала продажа икон со стопроцентной наценкой от цены аукционного дома. Но заметный курс доллара, снижение покупательской способности и стагнация рынка сделали этот вид деятельности малорентабельным, хотя многие наши соотечественники продолжают заниматься этим — и весьма успешно.

Естественно, что в современном глобальном мире, с его открытостью границ, часть отечественных дилеров довольно быстро освоила общемировую технологию торговли антиквариатом. И теперь предмет, купленный на небольшом провинциальном аукционе где-нибудь в Голландии, или Бельгии, или Германии, вскоре перемещается на более крупный, скажем, венский «Доротеум», а оттуда в Лондон, где на русских торгах аукционных домов «Сотбис» и «Кристис» он значительно вырастает в цене, принося владельцу существенную прибыль.

Помимо вышеуказанных, заметными игроками, работающими с русскими иконами, являются стокгольмский аукционный дом «Буковский» с отделением в Хельсинки, находящийся там же «Хагельшстам», «Брююн Расмуссен» в Копенгагене, парижский аукционный дом отеля «Друо», «Ванненес» в итальянской Генуе, аукцион «Фишер» в немецком Хайльбронне и «Хагермействер» в Дюссельдорфе, интересный тем, что дважды в год здесь на русских торгах продается до тысячи икон. Это, пожалуй, самые представительские торги в Европе, поскольку за последние десятилетия количество продаваемых икон на всех аукционах заметно снизилось просто физически.

Естественно, что, как и в XIX в., в период формирования интереса к отечественной иконе и возникновения первых крупных коллекций наиболее дорогими являются древние памятники. Встретить вещь домонгольского письма на аукционах — большая редкость. А вот произведения XVI в. появляются, и цена на них может быть достаточно высока.

Среди наиболее значимых по стоимости лотов за последние десятилетия следует упомянуть представленное в 1990 г. на лондонском аукционе «Сотбис» «Успение» новгородской школы, датированное концом XV в. (ок. 1480 г.), со стартовой ценой в 70 000 фунтов, икону «Святой Георгий», также новгородской школы, второй половины XVI в., продававшуюся в 1991 г. за 80 000 фунтов.

В 1994 г. на том же аукционе было представлено несколько подобных раритетов новгородской школы: «Рождество Христово» 1470–15 000 гг., «Огненное восхождение Ильи Пророка» начала XV в., обе со стартовыми ценами в 80 000 фунтов, и «Умиление» конца XV в. с ценой в 70 000 фунтов.

Следует заметить, что преобладание древних икон именно новгородской школы в сегменте наиболее древних на зарубежных аукционах неслучайно. Памятников этой школы в количественном отношении дошло до нас больше, чем других. Эти древние шедевры можно было встретить во многих храмах, стоящих закрытыми и полузаброшенных в опустевших деревнях. Естественно, что подобные церкви были лакомым кусочком для многочисленных скупщиков икон, планомерно объезжавших различные уголки России. В других областях подобных памятников было намного меньше. Да и надо сказать, что их художественный уровень был намного ниже, что сказывается и на цене.

Так, продававшийся в 1997 г. на аукционе «Сотбис» «Страшный суд» XVI в. северного письма был оценен уже в 45 000 фунтов, а представленный там же

в 1994 г. «Святой Иероним» XV в. ростово-суздальской школы — в 35 000 фунтов.

Порядок цен на другие, даже очень интересные в живописном и историческом отношении иконы значительно ниже. Так, в далеком 1989 г. на аукционе «Сотбис» был представлен еще ряд древних икон.

Среди них «Воскресение» новгородской школы XV в. со стартовой ценой 35 000 фунтов и парные иконы евангелистов Луки и Иоанна московской школы начала 1500-х гг. со стартовыми ценами соответственно 12 000 и 9000 фунтов. А в 1991 г. аукционный дом «Сотбис» выставил на продажу небольшую по размеру икону начала XVII в. с изображениями Святых Бориса и Глеба, Федота, Ксении и Марии Магдалины, заявленную в качестве фамильного образа семьи Годуновых, за авторством Прокопия Чирина. Стартовая цена этого раритета была определена в 15 000 фунтов.

Из интересных памятников XVII в. следует упомянуть написанного в центральной России «Святого Георгия с житием», который отличался высоким качеством живописи и хорошей сохранностью и был оценен на лондонском аукционе «Сотбис» в 1994 г. в 35 000 фунтов.

Однако подобные оценки 90-х гг. ушли в прошлое. Сказывается и инфляция, и реальное удешевление денежных единиц, снижение их покупательской способности, а также отсутствие на рынке древних икон качественного уровня их сохранности. В 2000-е гг. их становится все меньше и меньше.

В период с начала нулевых вплоть до 2008 г. русский антиквариат стабильно рос в цене. Однако я думаю, что на них вполне можно ориентироваться, если сопоставить, скажем, с ценами на живопись одного из самых востребованных на рынке художников — И. К. Айвазовского. Наверное, очень многим памятны торги аукционного дома «Сотбис» 2001 г., так поразившего нас ценой за «Русскую баню» З. Серебряковой, с которых, можно сказать, началась «раскрутка» цен на русскую

живопись. Так вот, одной из самых дорогих картин там была работа Ивана Айвазовского «Элегантные женщины на волнорезе», проданная за 95 000 фунтов, а один из рекордсменов торгов мая 2006 г. — его же картина «Варяги на Днепре», ушедшая за 1 744 000 фунтов, в 1994 г. выставлялась тем же «Сотбис» с оценкой в 80 000–120 000, что вполне сопоставимо с ценой на те же иконописные шедевры.

Однако с тех пор цены на русскую живопись взлетели вверх, и ключевым словом в оценке стало «миллион», а вот в отношении русской иконописи этого не случилось. Судите сами. Вот всего несколько фактов.

На тех же знаменитых торгах 2001 г. одной из самых дорогих икон был образ Тихвинской Божьей Матери в серебряном окладе фирмы П. Овчинникова. Его приобрели за 15 450 фунтов. Осенью 2002 г. на «Сотбис» в Нью-Йорке за подобный образ «Нерукотворного Спаса» покупатель выложил 59 650 долларов. А весной 2003 г. в Нью-Йорке уходит образ Св. Михаила и Александра Невского в окладе фирмы И. Хлебникова за 32 265. В апреле 2005 г. два небольших образка в окладах работы мастеров «Фаберже» уходят за 27 600 и 60 000. А на торгах в Лондоне чуть позже за 48 000 фунтов — Богоматерь «васнецовского образца» в серебряной раме, выполненной фирмой братьев Грачевых. Конечно, это очень значительные суммы, если вспомнить, что еще десять лет назад даже за самую роскошную икону в окладе никто не платил больше 5000, а простые «фольгушки» стоили вообще 100, то можно сделать вывод, что в начале нулевых наблюдался практически десятикратный рост на иконы в окладах, что соответствует аналогичному росту цен и на живопись.

Порядок же цен на живописные иконы на первый взгляд совершенно не изменился.

Так, на торгах «Кристис» в 2003 г. «Св. Георгий» XVI в. при оценке в 100 000–150 000 долларов ушел за 107 550.

Зимой 2005 г. на «Сотбис» было продано несколько икон. Среди наиболее дорогих «Сретение» вологодской школы XVI в. за 30 000 фунтов и «Усекновение главы Иоанна Предтечи» новгородской школы XVI в. за 78 000. Здесь, говоря о стоимости отдельных произведений, нужно прежде всего учитывать их художественную ценность. Что касается вологодской школы, то это, конечно, оригинальное явление в нашей отечественной культуре, но по своей значимости оно не сопоставимо, скажем, с живописью Дионисия или с работами столичных мастеров, отсюда и цена. К слову сказать, на одном из прошлых торгов аукционного дома «Геллос» вологодские иконы продавались на порядок дороже. Так, за «Троицу» было заплачено 3 700 000 рублей, а за «Св. Параскеву Пятницу» работы среднерусских мастеров начала XVI в. — 4 000 000.

Также намного уступает в художественном плане «Усекновение...» тем самым новгородским шедеврам, о которых упоминалось выше. И хотя цена здесь вполне сопоставима с их оценкой, но применительно к ситуации начала 90-х гг. она могла бы быть значительно выше.

Сумма же в 18 000 фунтов, уплаченная покупателем за житийную икону в XIX в., только подтверждает тенденцию десятикратного роста цен и на отечественный антиквариат, и на икону.

Одной из самых значительных в истории продаж русской живописной иконы стала цена, за которую была куплена икона XV в. Св. Иоанна Крестителя из Деисуса на весенних торгах «Сотбис» 2006 г. в Нью-Йорке — 284 800 долларов. Однако, для того чтобы определиться в динамике цен, этот памятник опять-таки нужно сопоставлять не с теми наиболее яркими лотами начала 90-х, а, скажем, с иконой Иоанна Богослова ростово-суздальской школы XV в., выставлявшейся на продажу этим же аукционным домом в 1994 г. с оценкой в 25 000–35 000 фунтов. Если

учесть, что доллар тогда не так много уступал фунту, то опять же налицо десятикратное увеличение цены, и сумма в миллион долларов — вполне достижимая планка для русской иконы. Однако для этого на рынке должно появиться произведение соответствующего уровня, сравнимое с теми, что представлены в экспозициях отечественных музеев и присутствуют в качестве иллюстраций в хрестоматийных монографиях. Однако явления подобного рода редки. Из последних появлений следует отметить торги датского аукционного дома «Бруун Рассмусен» в Копенгагене, проходившие 9 июня 2017 г. На них было выставлено несколько интересных произведений из собрания коммерческого атташе Зейнер-Хенриксена, который жил в России в первой половине XX в. и работал как в нефтяной компании Nobel Brothers, так и в генеральном консульстве Норвегии, и естественно, приобретал много русских предметов искусства. Среди его многочисленной коллекции несколько икон:

- Русская икона «Владимирская Богоматерь» новгородской школы, XVI в. 21×16 см. Оценка — 40 000–50 000 DKK / 5400–6750 EUR.
- «Чудо о Флоре и Лавре». Новгородская школа, вторая половина XVI в. 33×25,5 см. Оценка: 400 000–500 000 DKK / 54 000–67 500 EUR.
- «Архангел Михаил». Новгородская школа, ок. 1500 г. 127,5×55 см. Оценка: 800 000–1 000 000 DKK / 110 000–135 000 EUR.
- «Вход Господень в Иерусалим». Новгородская школа, XVI в. 56×43 см. Оценка: 350 000–400 000 DKK / 47 000–54 000 EUR.
- Архангела Михаила. Новгородская школа, XVI в. 30×23,5 см. Оценка: 300 000–350 000 DKK / 40 500–47 000 EUR.
- «Снятие с креста». Новгородская школа, XVI в. 90,5×66 см. Оценка: 800 000–1 000 000 DKK / 110 000–135 000 EUR.

- «Рождество Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа». Ярославская школа, XVI в. 44,5×36 см. Оценка: 25 000–30 000 DKK / 3350–4050 EUR.

Следует заметить, что все иконы из этого собрания, включая самые дорогие, были проданы с превышением оценки.

С «тучных» нулевых прошло почти десятилетие, и если кризис 2008 г. антикварный рынок пережил относительно спокойно, то ситуация 2014 г. заметно сказалась на активности покупателей. Там не менее проходят аукционы, совершаются частные сделки и жизнь продолжается.

К сожалению, следует признать, что внутренний рынок отечественной иконы, так же как и всего русского антиквариата, заметно обеднел. Почти стопроцентная музеефикация, тотальная распродажа государством своего наследия и подпольная контрабанда сделали свое дело. Но осваиваются и заново переоцениваются новые художественные пласты, школы, которые совсем еще недавно специалисты не воспринимали как серьезное явление в искусстве. Так что появление подлинного шедевра не будет не замечено, как бы дорого он ни стоил.

За последние годы заметно вырос рейтинг икон, связанных с мастерскими Чирикова, Дикарева, Малышева, работавших в том числе и по заказам царской семьи. Значительно усилился интерес к старообрядческой иконе, так называемой ветковской и выговской, появился активный спрос на невьянскую икону.

И цены здесь фигурируют вполне высокие. В качестве последних продаж хочется упомянуть апрельские торги в немецком Дюссельдорфе, на аукционе «Харгешаймер». Например, редкая по сюжету икона невьянской школы, изображающая перенесение мощей Св. Николая из Мир Ликийских в Бари, датированная 1829 г., размером 89×72,4 см, при оценке в 20 000 EUR была продана за 28 000 EUR. Этот

немецкий аукцион интересен тем, что дважды в год там на русских торгах выставляется порядка тысячи икон. Конечно, все они самого различного художественного уровня и сохранности. Но каждый раз можно найти немало достойных предметов. Помимо вышеупомянутой иконы, на торгах в апреле 2017 г. можно было встретить и икону Святого Георгия московской школы XVII в. (25×32 см). При стартовой цене в 5000 EUR она была продана за 14 000 EUR. При таком широком предложении там можно встретить иконы, написанные в самых разных регионах России. Немало и старообрядческих икон. Стоимость их невысока, но достаточно стабильна. Например, икона «Покров Пресвятой Богородицы» размером 53,3×45 см, Вятка, XIX в., была куплена по стартовой цене в 2500 EUR.

Отдельно хочется сказать об иконах в окладах.

Российская икона в окладе всегда была довольно значимым сегментом рынка отечественного антиквариата: сначала нелегального, поскольку при продаже предметов религиозного культа существовали определенные ограничения, а затем и вполне официального. Подобные предметы всегда имели спрос у покупателя. И как следствие — их постоянное присутствие на зарубежных аукционах.

Если просмотреть каталоги зарубежных аукционов за последние тридцать лет, можно прийти к ожидаемому выводу: икон в серебряных окладах становится все меньше, а цены на них — выше. Цифры, которыми оперируют на внутреннем рынке, вполне соответствуют мировым. Давно уже канули времена, когда корифеи отечественного антикварного бизнеса продавали «фольгушки» из-под полы за 25 рублей. На эти предметы есть весьма стабильный спрос, и большинство предметов, продающихся на рынке как внутри страны, так и за рубежом, — это иконы в драгоценных окладах. Аукционы, проходившие в 2016–2017 гг., тому подтверждение.

«Русское искусство», аукционный дом «Кристис», ноябрь 2016 г., Лондон:

- Богоматерь Иверская. Оклад: серебро, позолота, эмаль. Мастер Иван Тарабров, 1891. Размер 31,5×26,2 см. Estimate 8000–12 000 GBP (9944–14 916 USD). Price realized 18 750 GBP (23 438 USD).
- Николай Чудотворец. Оклад: серебро, позолота, эмаль. Мастер НГ, Москва, 1899–1908. Размер 27×22,5 см. Estimate 3000–5000 GBP (3729–6215 USD). Price realised 4375 GBP (5469 USD).
- Христос Пантократор. Оклад: серебро, позолота, эмаль. Мастер П. Овчинников, Москва, 1908–1917. Размер 10,8 см. Estimate 7000–10 000 GBP (8701–12 430 USD). Price realised 10 625 GBP (13 281 USD).
- Христос Пантократор. Оклад: серебро, позолота, эмаль. Мастер АК (Антип Кузьмичев?), Москва, 1896. Размер 18,1×15,6 см. Estimate 5000–7000 GBP (6215–8701 USD). Price realised 22 500 GBP (28 125 USD).
- Святые митрополиты — Алексей, Петр и Иона. Икона XVII в. Оклад: золотая басма, эмаль, рубины, гранаты. Москва, 1912. Подарок цесаревичу Алексею в мае 1912 г. Размер 31,8×27,5 см. Estimate 80 000–120 000 GBP (99 440–149 160 USD). Price realised 87 500 USD (109 375 USD).

«Русское искусство», аукционный дом «Кристис», июнь 2017 г., Лондон:

- Богоматерь с младенцем. Оклад: серебро, позолота, аквамарины, аметисты. Фирма «Оловянишников и сыновья», мастер Кузьма Конов, Москва, 1908–1917. Размер 22,1 см. Estimate 10 000–15 000 GBP (12 850–19 275 USD). Price realised 18 750 GBP (24 112 USD).
- Николай Чудотворец. Икона на перламутре. Оклад: серебро, позолота, филигрань, аквамарины, турмалины. Фирма «Оловянишников и сыновья», мастер

Кузьма Конов, Москва, 1908–1917. Размер 27 см. Estimate 30 000–40 000 GBP (38 550–51 400 USD). Price realised 52 500 GBP (67 515 USD).

- Христос Пантократор. Оклад: серебро, позолота, кварц, бирюза, сердолик. Фирма «Оловянишников и сыновья», мастер Кузьма Конов, Москва, 1908–1917 (?). Размер 17,8 см. Estimate 3000–5000 GBP (3855–6425 USD). Price realised 4750 GBP (6108 USD).
- Богоматерь Смоленская. Оклад: серебро, позолота. Мастер П. Овчинников, Москва, 1987. Размер 26,4 см. Имеется владельческая надпись графини Марии Клеймихель, 12 мая 1897 г. Ранее была продана на аукционе «Доротеум» в Вене за 14 000 EUR. Estimate 20 000–30 000 GBP (25 700–38 550 USD). Price realised 32 500 GBP (41 795 USD).

В Вене подобные произведения выставляются на торгах, посвященных серебру. Приоритетные, конечно же, здесь иконы в серебряных окладах, однако в последние годы здесь нередки и живописные образа.

Так, в июне 2017 г. из общего числа 70 «русских лотов» 21 были иконами. Причем традиционно все предметы уходили выше эстемейта.

Среди наиболее дорогих — икона Равноапостольной царицы Елены в серебряном окладе, украшенном поделочными камнями и жемчугом, размером 50×37,5 см (предположительно «мерная»). Клейма: именник мастера Семена Дементьева, герб Москвы, клеймо пробирного мастера с датой «Николай Дубровин, 1827». Оценка: 3000–5000 EUR / 3450–5800 USD, продана за 16 875 EUR /19 500 USD.

Интересным «аукционным» событием была продажа на «Хагершаймере» небольшой (15,6×12 см) иконы Онуфрия Киевского в серебряном окладе с фрагментом мощей.

При невысокой художественной ценности живописного изображения и оклада она была оценена в 500 EUR, а продана за 24 000 EUR. Это подтверждает факт того, что на аукционах возможны всякие сюрпризы.

Данный аукцион в Дюссельдорфе, как и ряд других европейских, преимущественно дилерский, дилеры там приобретают предметы для своих клиентов, а это внушает оптимизм, убеждая в неизбежной жизнеспособности такого сегмента антикварного рынка, как русская икона. Активные участники антикварного бизнеса достаточно быстро адаптируются к тем трудностям, с которыми приходится сталкиваться. Отечественные дилеры не только ездят за товаром в Европу, многие из них, приобретая предметы на одних аукционах, выставляют их на более крупных, каждый раз приращивая цену. Особенно актуальны небольшие аукционы в европейских городах, где русские предметы — это скорее случайность. Следует заметить, что подобным образом можно работать и с другими наиболее востребованными сегментами рынка. Возможность выставить предметы на более дорогой аукцион появляется путем формирования близких контактов с сотрудниками аукционного дома. И в этом направлении нужно и можно работать.

Пандемия, начавшаяся весной 2020 года внесла свои коррективы во все области жизни, в том числе и в антикварный бизнес. Стали невозможными очные участия в торгах, стоимость многих лотов заметно понизилась. Но цены на основные позиции в разделах русской иконописи на крупных зарубежных аукционах остались почти неизменными. Многие лоты попрежнему уходили выше начальной цены. Так, на ноябрьских торгах аукциона «Сотбис» икона «Христос Пантократор» в серебряном окладе, украшенном эмалью, выполненном фирмой П. Овчинникова при оценке 40 000–60 000 GBP была продана за 126 000, а икона

Св. Александра Невского в серебряном окладе этого же мастера при оценке15 000–25 000 GBP ушла за 35 280. Икона Сергия Радонежского и Св. Елизаветы мастера К. Конова при оценке 15 000–25 000 GBP была продана за 69 300. Самым дорогим лотом осенних русских торгов 2021 года аукциона «Кристис» среди икон стал образ Христа Пантократора в окладе фирмы Братьев Грачевых, который при оценке 50 000–70 000 GBP был куплен за 206 250 GBP.

ЭКСПЕРТИЗА РУССКОЙ ИКОНЫ

Работа в качестве арт-дилера, специализирующегося на отечественной иконе, особенно если испытывать к этому определенный интерес, занятие весьма увлекательное, но требует определенных материальных вложений и связана с риском, поскольку активные продажи в этой области могут быть достаточно редки и зависят от меняющегося спроса. Есть еще одна область применения своих познаний, которая, кстати, не исключает предыдущую, — это работа в качестве эксперта. Уровень предметов на рынке экспертиз таков, что здесь следует руководствоваться не только книжными знаниями, но и постоянно подпитываемым практическим опытом. Именно он зачастую помогает выявить поддельные предметы, точно определить датировку.

К сожалению, рынок икон, как и практически любой другой, в современном мире не застрахован от подделок, традиции изготовления здесь вековые, хотя для этого требуется не меньше усилий, чем для создания подлинных произведений искусства. Разница в цене на старинные предметы и аналогичные современные бывает столь велика, что толкает мошенников на изготовление подделок. Причем количество их напрямую связано с популярностью объектов подражания и их стоимостью.

От подделок не защищено ничто: ни громкое имя автора или фирмы, ни даже принадлежность к христианским святыням. Когда речь идет о больших барышах, возвышенные представления о морали уходят в сторону. Неслучайно у известного знатока русской культуры А. П. Бахрушина есть высказывание по поводу известного фабриканта подделок П. М. Иванова: «Совести у него мало, да, я думаю, у всех московских антиквариев ее нет, да, пожалуй, и быть не может, потому что эта торговля хуже цыганской конской торговли, а коннобарышникам, как известно, и отца родного обмануть за грех не считается»[1].

Действительно, все основные методы подделок икон, а именно они начали одними из первых подделываться в российском искусстве и стали предметом пристального внимания коллекционеров и торговцев искусством, зародились и сформировались не в безбожное советское время, а в дореволюционной православной России. Здесь основным объектом подделок становились прежде всего древние иконы. Интерес к ним всегда был очень высок, но к 40-м гг. XIX в. их коллекционирование становится значительным явлением в жизни российского общества. Играя на повышенном спросе, мошенники стремились подделывать именно эти произведения.

Общее состояние науки о русской иконописи еще не позволяло проводить серьезные экспертизы, основываясь на стилистических особенностях живописи, поэтому в определении принадлежности к тому или иному периоду покупатели основывались прежде всего на сохранности, «древности» иконописи, близости к тем или иным памятникам. Очень большое значение имело состояние самой доски, на которой икона была написана. Потемневшая и обработанная топором доска, темный слой олифы, покрывающий живопись, служили

[1] *Вздорнов Г. И.* История открытия и изучения русской средневековой живописи в XIX в. М.: Искусство, 1986. С. 203.

признаком древности вещи. Исходя из этого самым распространенным способом подделок было письмо на старых досках. В дореволюционной России, где существовали крепкие традиции иконописания, развились крупные иконописные центры в Палехе, Мстёре, Холуе, да и почти в каждом городе существовали свои, местные мастера, поэтому изготовить подобные подделки не составляло особого труда. Тем более если речь шла об имитации более поздних икон XVI–XVII вв., стилистические традиции которых как раз и получают развитие в позднейшей русской иконописи.

Написанная таким образом икона впоследствии «старилась». Для этого использовались и «старая олифка», изготовляемая из снятых во время реставраций потемневших слоев олифы, и искусственное запекание иконы в духовке, копчение, что также придавало ей потемневший, старинный вид.

Иногда торговцы шли на прямой подлог известных икон, спиливая верхний слой с изображением. На оставшуюся часть старой доски наклеивался заранее написанный и состаренный новодел, а боковые стороны заделывались краской и воском. Так происходило хищение старинных икон не только из деревенских и провинциальных храмов, но и из многочисленных московских, не избежали подобной участи даже кремлевские соборы. Перекупщикам удавалось производить подобные замены путем подкупа служителей либо во время проведения реставрационных работ, так называемых чинок.

Когда спустя более чем столетие в Советском Союзе вновь возникла мода на коллекционирование икон, то вместе с ней возродились и способы подделок. Теперь в качестве авторов новоделов чаще всего выступают реставраторы и художники, владеющие техникой темперной живописи. Успешно возрождается технология написания икон и в традиционных центрах — Палехе, Мстёре, Холуе. Имеются иконописные мастерские при

монастырях. Для «старения» иконы применяются все те же методы, однако используются и современные научные достижения. Еще в советский период «народные умельцы», трудившиеся в различных НИИ, добивались вполне интересных результатов.

За годы работы в качестве аттестованного эксперта мне приходилось сталкиваться с самыми различными предметами. Чаще всего владельцы икон обращаются к эксперту, когда сами не могут понять, чем они обладают, сколько может стоить тот или иной предмет. Порой ожидания эти бывают весьма завышены, нередки случаи и покупки откровенных подделок.

Я предлагаю читателям образцы экспертных заключений на самые различные иконы.

ОБРАЗЦЫ ЭКСПЕРТНЫХ ЗАКЛЮЧЕНИЙ

Экспертное заключение № 1

Мною, Переятенец Верой Ивановной, являющейся дипломированным искусствоведом, экспертом, аттестованным Министерством культуры РФ, с правом проведения экспертизы по произведениям живописи, графики, предметам ДПИ (Россия XVII–XX вв.), удостоверение № 0186, зарегистрированной в качестве индивидуального предпринимателя (ОГРНИИП № 311784725500734, с правом ведения экономической деятельности по ОКВЭД 74.84, оценка предметов интерьера, не являющихся предметами недвижимости, и 73.20, научные исследования и разработки в области общественных и гуманитарных наук), со стажем экспертной работы 15 лет, проведена искусствоведческая экспертиза одного предмета на основании обращения частного лица.

Объект исследования:

Икона «Богоматерь Неувядаемый цвет». Дерево, левкас, темпера, сусальное золото. Размер 49×37 см. Оклад: серебро 84 пробы (клеймо присутствует), эмаль.

Исследование

Объект исследования представляет собой икону, выполненную на дереве в технике темперной живописи. Икона изображает Богоматерь с младенцем, сидящим на левой руке, и относится к типу Одигитрии (Путеводительница) в изводе «Неувядаемый цвет», получившей распространение в России с XVII в.



Икона находится в хорошей сохранности, видны кракелюры в виде сетки. Оборотная сторона иконы задрапирована ворсистой тканью (бархат) красного цвета.

Икона покрыта окладом из серебра 84 пробы. Имеются клейма: 84 пробы, клеймо города Костромы 1813–1831 гг., пробирного мастера Василия Волкова, датированное 1825 г., клеймо мастера АБ — Барабанова Алексея Михайловича, работавшего в Костроме в 1816–1845 гг. Его инициалы присутствуют на венце Богоматери. Там же клеймо 84 пробы. На венце Христа — клеймо 84 пробы. Венец вокруг головы Христа, возможно, подобран.

Сам оклад гладкий с орнаментальной рамой в виде пальметт. Надписи с именами Христа и Богоматери и названием иконы размещены на рельефных прямоугольниках в картушах. Надпись с обозначением названия иконы выполнена в технике выемчатой эмали синего цвета, сделана в более позднее время. Венцы гладкие, с тонкими рельефными полосками с зернью и расходящимися лучами. Венцы Богоматери и Христа отличаются декором: у Христа более редкие расходящиеся лучи и присутствуют буквенные обозначения имени, выполненные зернью. В целом декор оклада соответствует времени изготовления, указанному в клеймах.

Фигура и одежды Богоматери и Христа не закрыты окладом. Живопись выполнена в традициях древнерусской иконописи, что было распространено в XIX — начале XX в. и не соответствует времени создания оклада. Икона написана в конце XX — начале XXI в. и состарена специальным кракелюрным лаком. Живопись выполнена на высоком профессиональном уровне и создавалась под сохранившийся старинный оклад, о чем свидетельствует и определенное несоответствие канонической композиции: младенец сидит на руке Богоматери, а не стоит.

Учитывая возможность оклада и более позднюю эмалевую надпись, вполне вероятно, что икона была

иного извода, но был написан вариант «Неувядаемый цвет», как наиболее коммерческий.

Заключение: икона «Богоматерь Неувядаемый цвет» является произведением современного иконописного искусства. Оклад выполнен в 1825 г. в г. Костроме и является образцом ювелирного искусства России начала XIX в.

Экспертное заключение № 2

Мною, Переятенец Верой Ивановной, являющейся дипломированным искусствоведом, экспертом, аттестованным Министерством культуры РФ, с правом проведения экспертизы по произведениям живописи, графики, предметам ДПИ (Россия XVII–XX вв.), удостоверение №0186, зарегистрированной в качестве индивидуального предпринимателя (ОГРНИИП №311784725500734, с правом ведения экономической деятельности по ОКВЭД 74.84, оценка предметов интерьера, не являющихся предметами недвижимости, и 73.20, научные исследования и разработки в области общественных и гуманитарных наук), со стажем экспертной работы 15 лет, проведена искусствоведческая экспертиза одного предмета на основании обращения частного лица.

Вопрос, поставленный перед экспертом: какова рыночная стоимость представленной к экспертизе иконы «Богоматерь Неувядаемый цвет», написанной в конце XX — начале XXI в., в серебряном окладе начала XIX в.

Предмет исследования

Икона «Богоматерь Неувядаемый цвет». Дерево, левкас, темпера, сусальное золото. Размер 49 × 37 см. Оклад: серебро 84 пробы (клеймо присутствует), эмаль.

Общие положения

Решая поставленные перед ним задачи по определению рыночной стоимости представленных к экспертизе предметов, эксперт руководствовался не только своим

опытом работы в качестве искусствоведа-эксперта, но и практическим опытом оценщика антикварных предметов в ювелирном магазине (АОЗТ «Суперснаб», 1996–1998 гг.), директора и приемщика ювелирных изделий и антиквариата в ломбарде ООО «Миллениум» (1998–2001 гг.), работы в качестве аналитика антикварного рынка, что нашло свое отражение в десятках статей, опубликованных в различных журналах («Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования», «Антик. Инфо», «Антик Respect»), а также в двух книгах: Переятенец В. И. Русский антиквариат / В. И. Переятенец. Санкт-Петербург: Паритет, 2003; Переятенец В. И. Экспертиза и оценка предметов декоративно-прикладного искусства. Фарфор. Стекло. Ювелирные изделия / В. И. Переятенец, Н. В. Петрова. Санкт-Петербург: Художественное бюро «Агата», 2012.

Оценивая представленный на исследование предмет, эксперт исходил из следующего определения понятия «рыночная цена»: это средняя арифметическая цена, по которой можно приобрести товар на определенном рынке. Также под рыночной ценой понимают среднюю цену определенного товара за конкретный промежуток времени.

Проводя данное исследование, эксперт руководствовался следующими представлениями о современном состоянии отечественного антикварного рынка.

Общее кризисное состояние отечественной экономики вынуждает людей состоятельных (а антикварные предметы, являясь предметами не первой необходимости, интересны прежде всего именно этой группе потребителей) воздерживаться от подобных приобретений. Рынок отечественного антиквариата закрыт, и не имея возможности вывоза за рубеж, продавцы подобных товаров ориентируются только лишь на внутренних покупателей. Специфика продаж антиквариата, как правило, рассчитана на большой срок. И многие вещи могут ждать своего покупателя годами, при этом



материальные издержки продавца растут. Сюда входят дорогостоящие затраты на рекламу, аренда помещений, зарплата продавцам и прочие накладные расходы.

За последние 25 лет, с тех пор как рынок антиквариата стал частью частной предпринимательской деятельности, в его структуре произошли значительные перемены. Наметились определенные лидеры продаж: среди предпочтительных покупок предметы, выполненные русскими мастерами. С началом 2000-х гг. отечественные коллекционеры и арт-дилеры стали

осваивать торги крупнейших аукционных домов мира, регулярно проводящих торги русского искусства. Либерализация законодательства в части беспошлинного ввоза предметов искусства способствовала перенасыщенности рынка. И теперь востребованными являются предметы необычного дизайна, редкого мастера или «с историей», имеющие среди своих предыдущих владельцев членов императорской фамилии или выдающихся деятелей отечественной истории или культуры. Рядовые антикварные предметы, в достаточном количестве присутствующие на рынке, не находят спроса. У одних потребителей нет средств для их покупки, а у других — интереса к рядовым вещам. В настоящий момент, в связи с кризисной ситуацией в мировой и отечественной экономике, наблюдается значительное снижение спроса на предметы роскоши и декоративно-прикладного искусства, к которым относится представленная на исследование икона.

Все эти специфические моменты развития отечественного антикварного рынка эксперт учитывал при оценке представленных к экспертизе предметов.

Исследование

Проанализировав предложения на рынке современных живописных икон близкого к исследуемому предмету размера, эксперт пришел к выводу, что иконы Богоматери в окладах из различных металлов в достаточном количестве присутствуют на рынке. При этом разброс цен может быть весьма широкий: от нескольких десятков тысяч до нескольких миллионов рублей. Проанализировав доступные предложения на современном антикварном рынке, представленные интернет-ресурсами, и проведя маркетинговое исследование магазинов Санкт-Петербурга, эксперт не нашел предложений аналогичной иконы.

Исходя из этого эксперт счел возможным ориентироваться на предложения икон Богоматери и других достаточно редких изводов.

Пример № 1

На сайте интернет-аукциона «Мешок.ру» — Богоматерь Грузинская. В серебряном окладе. Размер 15,5×18 см. Полный вес 536 г, вес оклада 208 г. Имеются клейма: на окладе — 84, М-К 1817, Москва. Икона подписная, имеется дата письма: 12 сентября 1815 г., подпись — Зуев.



Стоимость 280 000 рублей.
https://meshok.ru/item/42786644

Пример № 2

На сайте интернет-аукциона Newmolot.ru продается икона «Взыскание погибших» в окладе из серебра. Вес оклада 400 г, родное золочение. Имеются следующие клейма: Р: 84, герб Москвы, пробирный мастер Иван Вихляев, 1805, мастер Василий Яковлев. Размер 26,5×31 см. Хорошая сохранность.

http://newmolot.ru



Пример №3

На сайте форума икон и религиозной живописи один из участников предлагал икону.

Икона «Богоматерь Неувядаемый цвет» начала XIX в. в серебряном окладе. Размер 22×15 см. По качеству исполнения и сохранности значительно уступает представленной на оценку иконе.

Стоимость: 60 000 рублей.

http://forums-su.com/viewtopic.php?f=170&t= 404456



Пример №4

Интернет-сайт «Антикварной лавки» в Калашном переулке, г. Москва, предлагает к продаже уникальную икону «Пресвятая Богородица Неувядаемый цвет». Дерево, левкас, темпера. Школа Оружейной палаты, XVII в. Оклад: серебро 84 пробы, начало XIX в. Размер 40,3 × 32 см.

Стоимость: 65 000 у. е.

http://www.akcia-antique.ru/openwindow.php?id= 31058



При этом различные фирмы, наиболее крупной из которых является «Софрино», предлагают приобрести икону в серебряном окладе и за более низкую стоимость. Из этого следует, что реальная рыночная стоимость данных предметов должна быть несколько ниже.

Проанализировав статистику, эксперт пришел к выводу, что икона, представленная к экспертизе, могла бы быть оценена в сумму 650 000–800 000 рублей, однако данный предмет представляет собой сочетание современной иконы, выполненной на высоком художественном уровне, и старинного серебряного оклада. Однако, учитывая высокое качество исполнения предмета, данный предмет можно оценить в пределах 300 000–320 000 рублей. Данная оценка не означает, что икона гарантированно может быть реализована на рынке.

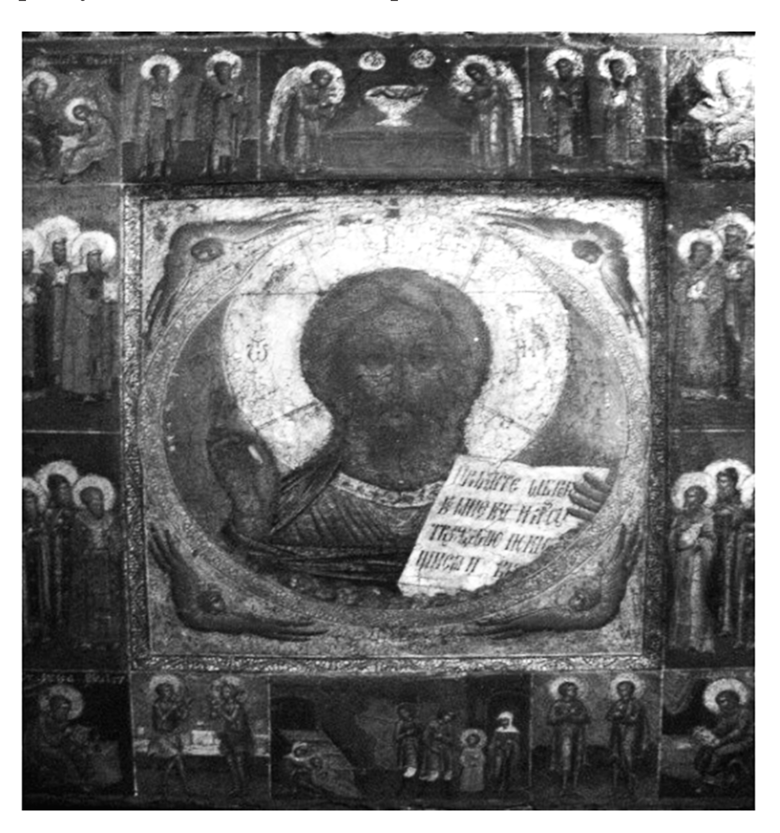
Вывод: рыночная стоимость представленной на исследование иконы может составлять порядка 300 000–320 000 рублей.

Экспертное заключение № 3

Мною, Переятенец Верой Ивановной, являющейся дипломированным искусствоведом, экспертом, аттестованным Министерством культуры РФ, с правом проведения экспертизы по произведениям живописи, графики, предметам ДПИ (Россия XVII–XX вв.), удостоверение №0186, зарегистрированной в качестве индивидуального предпринимателя (ОГРНИИП № 311784725500734, с правом ведения экономической деятельности по ОКВЭД 74.84, оценка предметов интерьера, не являющихся предметами недвижимости, и 73.20, научные исследования и разработки в области общественных и гуманитарных наук), со стажем экспертной работы 15 лет, проведена искусствоведческая экспертиза одного предмета на основании обращения частного лица.

Объект исследования

Икона «Спас Пантократор». Дерево, левкас, темпера, сусальное золото. Размер 31 × 26 см.



Исследование

Объект исследования представляет собой икону, выполненную на дереве в технике темперной живописи. Фон центральной композиции и венцы в центре и в клеймах выполнены с использованием сусального золота. Композиция иконы представляет собой подгрудное изображение Иисуса Христа по типу «Спас», «Пантократор», с благословляющим жестом и книгой. Его изображение заключено в круг. По углам силы

небесные — херувимы. Лузга декорирована растительным орнаментом, выполненным сусальным золотом. Центральное изображение окружено четырнадцатью клеймами: в угловых изображены четыре евангелиста, в верхней части в центре — сцена Евхаристии и избранные святые в епископских одеждах, по два в каждом клейме. На полях в каждом из двух клейм размещено изображение трех святых. В нижней части в центре сцена из жития царевича Дмитрия Угличского и симметрично расположенные клейма с двумя святыми в каждом.

Анализ живописи свидетельствует о том, что данная икона выполнена в традициях искусства строгановских иконописцев, на которых ориентировались палехские мастера и чьи прориси использовали. Манера письма характерна для палехских мастеров начала XIX столетия. К подобному выводу эксперт пришел путем сопоставления данной иконы с музейными оригиналами. Высокопрофессиональное миниатюрное письмо, трактовка объема ликов и фигур с использованием тонких переходов одного тона в другой — плавей свидетельствуют о высоком уровне мастерства исполнителя данной иконы. Так же как и использование большого количества золота не только при создании фона и нимбов, но также одежды. Золотом декорирована и лузга. Подобные элементы характерны для икон, выполняемых по индивидуальным заказам богатых заказчиков.

Композиция иконы близка к композиции иконы «Спас Вседержитель со сценой Евхаристии и избранными святыми» из Музея им. Андрея Рублева, Москва. Сотрудниками данного музея икона идентифицирована как произведение Василия Хохлова (мастерская), работавшего в Палехе в первой четверти XIX в. Еще одна икона данного мастера находится в собрании музея-квартиры П. Д. Корина, являющейся филиалом ГТГ. Это икона «Шестоднев» с характерными для этого

мастера клеймами вокруг центрального изображения. Композиционно нижний ряд клейм совпадает с представленной на исследование иконой. Там также имеется изображение сцен жития святого царевича Дмитрия и святых Василия и Михаила Блаженных. Многие живописные приемы, характерные для музейных икон Василия Хохлова, идентичны тем, что присутствуют в иконе, представленной на исследование.

Икона находится в сохранности, соответственно времени, под слоем потемневшей олифы видны естественно образованные кракелюры. Присутствуют небольшие утраты в виде мелких сколов красочного слоя.

Заключение: икона «Христос Пантократор со сценой Евхаристии и избранными святыми» выполнена в мастерской Василия Хохлова (Палех) в первой четверти XIX в.

Является культурной ценностью, имеет музейное и историческое значение как уникальный образец отечественного иконописного искусства начала XIX в.



ФАРФОР



МАТЕРИАЛЫ И СПОСОБЫ ДЕКОРИРОВАНИЯ

Значительную роль на рынке антиквариата играют изделия из фарфора. Сам материал представляет собой разновидность керамики, состоящей из белой массы, покрытой просвечивающей глазурью.

Изделия из фарфора легки, прозрачны в тонких местах, при простукивании издают мелодичный звук. Двойной обжиг делает их достаточно прочными. Они способны сопротивляться жару и кислотам, непроницаемы. Неглазурованный фарфор, имеющий матовую поверхность, именуется бисквитом. Классификация этого материала связана с составом фарфоровой массы и глазури. Подобные разновидности возникли в процессе исторического освоения европейцами данного материала с XIV по XVIII в.

Твердый фарфор

Основу твердого фарфора составляет каолин (глина) и полевой шпат с добавлением кварца и песка. Свойства фарфора зависят от пропорций основных веществ, и прежде всего каолина. Чем его больше, тем тверже масса и тем труднее его плавить. Приготовленную массу либо отливают в формах, либо обрабатывают на гончарном круге, затем готовые предметы обжигаются сначала при температуре 600–800 °С, затем покрываются глазурью и обжигаются при более высокой

температуре — порядка 1300–1500 °С. Состав глазури идентичен фарфоровой массе, только в других пропорциях. По консистенции она более жидкая, в процессе обжига соединяется с черепком так, что образует с ним единое целое. Именно эту разновидность керамики можно считать собственно фарфором. В Западной Европе был изобретен И. Ф. Бетгером.

Мягкий фарфор

Другие названия — художественный, фриттовый. Основой его состава являются стекловидные вещества, содержащие песок или кремень, селитру, морскую соль, соду, квасцы и толченый алебастр, к которым в процессе плавки добавляется гипс и глина.

Предмет, отформованный из такой массы, обжигается при более высокой температуре — 1100–1500 °С. Глазурь для мягкого фарфора делают преимущественно из стекла в соединении с песком, содой, поташем и известью. Температура обжига глазурованных изделий, наоборот, более низкая — 1050–1100 °С.

От классического мягкого фарфора отличается большей прозрачностью и тем, что имеет более нежный белый цвет темного сливочного оттенка. Излом черепка прямой, не раковистый, неглазурованная часть зернистая. Изобретен в XVI в. во Флоренции (фарфор Медичи). Мягкими были и ранние изделия севрской мануфактуры.

Костяной фарфор

Получил свое название в силу того, что, кроме каолина и полевого шпата, содержит фосфат извести, получаемый из пережженной кости, из-за чего твердый по своей сути фарфор становится мягче. Глазурь в основе та же, что и у мягкого фарфора, но для лучшего соединения с черепком в нее добавляют немного буры.

По своим физическим свойствам и по цвету костяной фарфор занимает промежуточное положение между твердым и мягким. Впервые был применен в 1748 г. в Англии Т. Фраем.

Изготовленные из различной по качеству фарфоровой массы изделия, для придания им лучшего эстетичного вида, дополнительно украшаются. Существуют два основных способа декорирования: *скульптурный* и *живописный*.

В качестве скульптурного декора чаще всего используют рельефные украшения, созданные путем гравировки, тиснения, перфорации, или пластически вылепленные декоративные элементы. Либо предмет отливается вместе с декором, либо отдельные элементы: цветы, птички, листья, различные фигурки в виде ручек — формуются отдельно и приклеиваются в процессе обжига.

Живописный декор бывает двух видов в зависимости от способа его нанесения — подглазурный и надглазурный. В первом случае краску наносят на «сырой» черепок и затем обжигают. Во втором случае предмет расписывается уже по глазури и тоже подвергается обжигу.

Для росписи фарфора используются специальные краски — эмалевые и муфельные. Первые имеют ограниченную палитру, при обжиге они не соединяются с глазурью и выступают над поверхностью. Муфельные представляют собой глазурь, окрашенную окислами различных металлов. При обжиге при температуре 600–800 °С они соединяются с глазурью, образуя единое целое.

В период развития промышленного производства фарфора, на рубеже XIX–XX вв., в качестве красочного декора начинают применять деколь (декалькоманию), где используются специальные переводные картинки.

В декоре наиболее дорогих изделий используют позолоту. Она может или сплошь покрывать довольно большие поверхности предмета, или использоваться для росписи.

ИСТОРИЧЕСКАЯ СПРАВКА

Сейчас изделия из фарфора прочно вошли в европейский быт, однако так было не всегда. Фарфор был изобретен в Китае. Первые изделия из него относятся к VI в. Фарфор в Китае был предметом экспорта, и секрет его изготовления хранился в строгой тайне. В Европу изделия из фарфора впервые попадают в XVI в. вместе с другими товарами с Востока. Китайский фарфор в то время ценился столь высоко, что даже его осколки вставлялись в оправу из золота и серебра, заменяя собой драгоценные камни. С этого времени начинаются попытки европейцев создать собственный фарфор. Первый известный фарфор XVI в. был мягким, желтоватым по цвету, с белой глазурью, как в майолике.

Попытки получения фарфора предпринимались и на протяжении всего последующего столетия, и лишь в начале XVIII столетия европейцы наконец подошли к открытию настоящего твердого фарфора. Это удалось немецкому химику Иогану Фридриху Бетгеру в 1708 г. Два года спустя в Майсене открывается первая в Европе фарфоровая мануфактура. Затем в 1718 г. основывается фарфоровое производство в Вене, и к середине XVIII в. они появляются во многих немецких городах. Параллельно опыты по созданию фарфора ведутся и во Франции, где уже с 1702 г. начинается изготовление мягкого фарфора в Руане. В середине XVIII столетия основывается и самое известное французское производство — Королевская мануфактура в Севре, выпускавшая изделия из мягкого фарфора вплоть до конца века. Далее фарфоровые производства открываются в Италии, Англии, Дании.

В России попытки открытия фарфора предпринимались еще при Петре I, но тогда они не увенчались успехом.

Первая русская фарфоровая, или, как тогда говорили, «порцелиновая», мануфактура основывается при Елизавете Петровне в 1744 г. под Петербургом.

В качестве главного специалиста из Германии приглашается К. К. Гунгер, работавший вместе с Бетгером на Майсенской мануфактуре. Но все его опыты по созданию русского фарфора оказались неудачными. В конце 1744 г. его помощником назначается Дмитрий Виноградов, молодой российский химик, друг и соратник М. В. Ломоносова, только что вернувшийся из-за границы после окончания горной академии в немецком городе Фрейберге.

Полагаясь не на удачу алхимика, а на научный подход в порученном ему деле, Виноградов самостоятельно подходит к открытию русского фарфора и в 1748 г. становится управляющим Императорского фарфорового завода. С 1748 по 1751 г. ему удалось получить продукцию хорошего качества. Правда, это были очень небольшие по размеру вещи: табакерки, шахматы и т. п., что было связано с размером печи. В 1757 г. по проекту Виноградова была выстроена новая печь, что позволило выпускать изделия из фарфора большего размера. Именно с этого момента можно говорить о развитии фарфорового производства в России.

Старейшим фарфоровым заводом нашей страны, работающим до сих пор, является **Императорский фарфоровый завод**. Современное название — Санкт-Петербургский фарфоровый завод имени М. В. Ломоносова. До революции, будучи в ведении императорского двора и удовлетворяя в первую очередь его потребности, находился в привилегированном положении, поскольку финансирование из казны позволяло не думать о рентабельности производства и сосредоточиться на выпуске высокохудожественных вещей.

Ранние опыты русских мастеров были в основной своей массе подражательны, порой они просто копировали изделия Майсенской фарфоровой мануфактуры. Период расцвета в истории Императорского фарфорового завода связан с последней четвертью XVIII в.

В это время у завода устанавливаются тесные контакты с Академией художеств, подготовившей немало мастеров-фарфористов. В 1779 г. для работы на заводе приглашается французский скульптор Ж.-Д. Рошет, ставший создателем скульптурной группы одного из знаменитых сервизов этого времени — Арабескового. На протяжении всей истории Императорский фарфоровый завод выпускал уникальные произведения: сервизы, вазы, декоративные тарелки, столешницы, целые картины, расписанные лучшими живописцами. Образцы каждого изделия утверждались на академическом совете. К работе на заводе привлекались известные живописцы, скульпторы, архитекторы. Сервизы, столешницы и вазы украшались копиями картин известных художников.

Императорский фарфоровый завод всегда следовал тенденциям господствующего стиля. В эпоху рококо его ранние вещи достаточно простой формы украшают, как правило, цветочные гирлянды и букеты, выполненные нежными красками светлых тонов. Во второй трети XVIII — первой половине XIX в. классицизм принес в фарфоровое искусство моду на античные формы и орнаменты, большую живописную насыщенность, следование классическим образцам в скульптурных элементах. С этим временем связано создание таких шедевров, как Гурьевский и Бабигонский сервизы, вазы для дворца в Павловске.

Пришедшая на смену строгой классике эклектика, с ее свободой выбора в разнообразии стилей, дала новый импульс мастерам-фарфористам. Появляется немало изделий разнообразного декора: Кремлевский сервиз украшают элементы в «русском» стиле, Этрусский — античные мотивы, а сервиз яхты «Держава» — морские.

На рубеже XIX–XX вв., в соответствии с веяниями стиля модерн, на Императорском фарфоровом заводе осваиваются новые приемы декорирования: появляют-

ся простые по форме вазы, украшенные подглазурной росписью или эмалевыми красками, поливными эмалями, создается ряд интересных скульптурных композиций. Даже в эпоху капиталистического производства, с его жесткими экономическими требованиями, завод продолжает создавать высокохудожественные произведения.

После революции 1917 г. Императорский фарфоровый завод национализируется и становится государственным, а впоследствии получает название «Ленинградский фарфоровый завод имени М. В. Ломоносова». В настоящее время это Императорский фарфоровый завод. Осознанию уникальности этого предприятия способствовало и то, что в первые послереволюционные годы он находился в ведении министерства просвещения, заботившегося о его сохранении. Сюда приходит работать новое поколение мастеров, сумевшее дать импульс старинному искусству фарфора. С советским периодом связано немало достижений, имеющих мировое значение. Это и агитационный фарфор 1920-х гг., и супрематические работы русских авангардистов, и мелкая пластика.

Уникальность российской ситуации в области производства фарфора во многом обусловлена тем, что здесь не было государственной монополии, как в ряде других стран, а существовало много частных заводов и небольших мастерских, специализировавшихся только на росписи готовой продукции. Многие из них достигали высокого уровня своей продукции.

Завод Гарднера. Основан в 1754–1766 гг. англичанином Френсисом Гарднером в Вербилках под Москвой. В 1780 г. часть его производства перевели в Тверь, а в 1891 г. он перешел во владение М. С. Кузнецова, сохранившего производство под маркой предшественника. В настоящее время это современное производство, продолжающее дореволюционные традиции.

Основывая фарфоровую мануфактуру, Гарднер приглашает к себе И. Миллера, работающего на Императорском фарфоровом заводе и знакомого с рецептурой фарфоровой массы Д. Виноградова. Благодаря этому Гарднер довольно быстро налаживает производство высококачественного фарфора, соперничающего с продукцией Императорского фарфорового завода. Если в ранние годы фабрика Гарднера выпускала копии изделий Майсенской фарфоровой мануфактуры, то в 1780-е гг. здесь создавались знаменитые орденские сервизы, являющиеся одним из достижений отечественного прикладного искусства в этой области.

В последующее столетие среди продукции гарднеровского завода было немало интересных предметов. Это и серия посуды с портретами героев войны 1812 г., и оригинальные сервизы с карикатурами на армию Наполеона, и знаменитая мелкая пластика.

На заводе Гарднера, помимо уникальных вещей, был еще налажен выпуск массовой продукции, отличающейся большим вкусом в декоративном оформлении и качеством фарфора. Марка гарднеровского завода ценилась очень высоко среди потребителей, и новый владелец сохранил ее на изделиях рубежа XIX–XX вв., даже после того, как предприятие вошло в могущественную империю Кузнецова.

Завод Попова был основан К. Мелли в селе Горбуново Дмитровского уезда Московской губернии. В 1811 г. его приобрел А. Г. Попов. За довольно небольшой промежуток времени он наладил выпуск качественной столовой и чайной посуды, мелкой пластики. В противовес императорскому и гарднеровскому, завод Попова был ориентирован на достаточно широкий круг потребителей, отсюда более демократичный ассортимент его изделий. Но даже в столь простых вещах, как рядовые чайные пары, мастера поповского завода добивались очень интересных результатов.

Расцвет поповского завода приходится на вторую треть XIX в. В период господства эклектического направления в искусстве его мастера использовали широкий спектр орнаментальных композиций. Вещи, выпущенные на заводе Попова, порой декоративно перенасыщены, часто в них отсутствует белый фон самой фарфоровой массы — он покрыт позолотой либо насыщенной фоновой краской: густого кобальтового, темно-красного, бирюзового либо зеленого цвета. Все это дополнялось пейзажами, цветочными букетами и орнаментами. Естественно, что столь «богато» декорированные вещи пользовались спросом у купеческой Москвы.

Завод Попова первым начал выпускать массовую посуду для «общепита». Именно здесь в свое время были сделаны трактирные чайные сервизы, покрытые сплошным фоном и украшенные «мушелью» — вставками-медальонами с цветочными букетами. Первые подобного рода сервизы были высокого качества и пользовались большим спросом.

Просуществовал завод Попова до 1875 г. С 1860-х гг. он сдавался в аренду, а затем, претерпев ряд перепродаж, закрылся.

Завод Батенина. Основан в 1811 г. на Выборгской стороне в Петербурге купцом Федором Алексеевичем Девятовым, в 1814 г. он был продан торговцу посудой Филиппу Сергеевичу Батенину. Его совладельцем в 1815–1823 гг. был Петр Сергеевич Батенин. После его смерти в 1832 г. опекунами были назначены вдова А. Г. Батенина с детьми. В 1838 г. завод сгорел, в 1839 г. существовал за счет продажи оставшейся посуды и затем был закрыт.

На заводе изготавливалась в основном сервизная и штучная чайно-кофейная и столовая посуда, декоративные вазы, умывальники, корзины для фруктов. Формы и декор выполнялись в стиле ампир, отличались тщательной проработкой орнаментов.

В декорировании использовалась кистевая роспись. В качестве сюжетов композиций использовались темы литературных произведений, копии известных картин, иллюстрации из модных журналов, архитектурные пейзажи, особенно виды Петербурга, яркая цветочная роспись на сплошном золотом фоне. Живописцы и скульпторы набирались из учеников Императорского воспитательного дома.

Фарфор продавался главным образом в столице, но расходился и по всей России в качестве сувениров. Безупречное качество, пышное декоративное оформление, сравнительно низкие цены обеспечивали высокую конкурентоспособность фарфору. В 1829 г. на 1-й Всероссийской выставке мануфактурных изделий в Петербурге фарфор Батенина был удостоен Большой золотой медали.

Фарфоровое заведение Н. Б. Юсупова в Архангельском существовало с 1818 по 1839 г. История производства делится на три периода: первые два связаны с изготовлением и отделкой фарфора, третий — с работой фаянсового завода.

Князь Н. Б. Юсупов, став директором Императорского фарфорового завода, научился прекрасно разбираться в особенностях производства и декора изделий, что позволило открыть фарфоровое заведение по выпуску не ординарной посуды, а произведений искусства. В архангельском имении князя с 1818 г. начала действовать мастерская по росписи привозного фарфорового «белья» с русских заводов Гарднера, Попова, Императорского. Фарфоровое «белье» активно покупали и за границей, на Севрской мануфактуре, заводах Мейсена, Парижа и Вены. В первое время работой фарфорового заведения руководил Иван Колесников (1790/94–1823). Он занимался росписью посуды, организацией технологического процесса и подготовкой кадров. Основными мотивами росписи были цветочные

букеты, гирлянды из листьев, трав и цветов, в качестве образцов для украшения посуды использовались также изделия Венского и Севрского заводов, альбомы гравюр художника Ж. Свебаха, эстампы из библиотеки. Художники имели возможность писать миниатюры непосредственно с оригинальных полотен, находившихся в Архангельском. Расписанный фарфор обжигали в муфельных печах, устроенных в пристройке к «Капризу».

В 1822 г. живописную мастерскую возглавил приглашенный Юсуповым из Севра французский художник А. Ф. Ламбер (?–1835). С его приходом увеличился штат художников и количество учеников, расширился ассортимент, выросло качество росписи и декоративной отделки изделий. В 1826–1827 гг. в роще близ Горятинского пруда было построено небольшое здание фарфорового завода.

В 1820-е гг. были созданы самые известные произведения завода Юсупова: Аракчеевский сервиз (1823) и серия тарелок с видами Грузино (1827), небольшие сервизы для завтраков — дежене на одну-две персоны, преподнесенные в 1826 г. императору Николаю и членам царской семьи, серия тарелок «Розы» (1824–1827), подарочные чайные пары с орнаментальной росписью и портретными миниатюрами. Изящная полихромная роспись, цветное крытье, богатая качественная позолота и искусная орнаментальная роспись золотом превращали бытовые предметы в драгоценные произведения искусства. Однако после смерти Н. Б. Юсупова «живописное заведение», как недоходное, было ликвидировано его сыном. Часть художников перешла работать на фаянсовую фабрику, арендованную у Б. Н. Юсупова А. Ф. Ламбером.

Завод братьев Корниловых был основан в 1834 г. в Петербурге М. С. Корниловым и братьями. В 1886 г., после смерти основателя, был преобразован в «Това-

рищество братьев Корниловых». Просуществовал до 1917 г. В момент основания на завод были приглашены специалисты с Императорского, гарднеровского и поповского заводов, что обеспечило успех его изделий. Своей продукцией он был ориентирован на столичных покупателей: чиновников и коммерсантов, что обусловило характер декора его посуды. Здесь есть подражание аристократизму изделий Императорского фарфорового завода, и в то же время присутствует определенный демократизм, что стало залогом популярности данной продукции.

Наиболее удачные вещи были выпущены в середине XIX в. В производстве многих изделий сохраняется их рукотворная уникальность. Лучшие корниловские вещи выполнены в стиле так называемого второго рококо, органично сочетающегося с материалом. Особенно известен один из сервизов корниловского завода в стиле рококо, причудливо изломанной формы, со скульптурным декором в виде розочек на крышках. Раскраска данного сервиза существовала в нескольких вариантах сочетаний розового, синего кобальта разных оттенков и позолоты. Скульптурные детали были нередки в изделиях завода братьев Корниловых. Как правило, это были растительные мотивы: цветы, веточки, листья, которые использовались в качестве ручек у чашек или на крышках. На заводе выпускалось и большое количество декоративных предметов интерьера — ваз, мелкой пластики.

Просуществовал завод вплоть до революции, однако последние годы его существования не были отмечены какими-либо художественными открытиями. В основном это массовая продукция с декольным узором.

Фабрика А. М. Миклашевского была основана в селе Волокитино Глуховского уезда Черниговской губернии в 1839 г. помещиком Андреем Михайловичем Миклашевским. Расцвет фабрики пришелся на середину

столетия. На фабрике работали в основном крепостные мастера. Изделия фабрики Миклашевского — в основном столовая и чайная посуда — были известны по всей стране и за рубежом, даже конкурировали со знаменитым саксонским фарфором. В 1858 г. в имении Миклашевского была построена церковь, где все убранство было выполнено из фарфора. После отмены крепостного права производство стало нерентабельным и было закрыто в 1862 г.

Завод Кузнецова. История этой марки уникальна для отечественного фарфорового производства. Первый завод был основан в поселке Дулево под Москвой. Изначально продукция завода была рассчитана на богатых торговцев, чиновников, широкий круг городского мещанства и зажиточных крестьян. Хотя она и была лишена аристократизма заводов Гарднера и того богатства в декоре, что присуще изделиям поповского завода, легкого и прозрачного, с разнообразной росписью.

Новый импульс производство получает в последней трети XIX в. В 1865 г. Дулевский завод, а также завод в Риге переходят по наследству М. С. Кузнецову, который в 1889 г. учреждает в Москве Товарищество по производству фаянсовых и фарфоровых изделий, которое к 1895 г. практически монополизирует всю отрасль, приобретя еще ряд заводов, в том числе завод Гарднера.

Кузнецовские предприятия были рассчитаны на промышленное производство массовой продукции, доступной широким слоям населения. Здесь широко применялись все новейшие достижения, характерные для данной отрасли: декорирование с помощью штампа, аэрографа, декалькомания. Причем, как правило, использовались лучшие иностранные образцы, отчего даже поздняя посуда привлекательна для собирателей антиквариата.

ПРЕДМЕТЫ КОЛЛЕКЦИОНИРОВАНИЯ

Столовая посуда

Столовая посуда — самый распространенный предмет коллекционирования. На антикварном фарфоровом рынке представлены как полные сервизы, так и отдельные предметы.

Фарфор — очень хрупкий материал, и хотя и стоили столовые предметы очень дорого, и относились к ним бережно, до наших дней дошло лишь ограниченное количество вещей раннего периода. Это отдельные предметы из сервизов Императорского и гарднеровского заводов. Ранние вещи XVIII столетия по своему декору были близки к мейсенскому фарфору. Тарелки и чашки были украшены редкими цветочными букетами на белом фоне. Нередко по краю в фарфоровой массе пропечатывался и рельефный орнамент. Следует отметить, что подобный декоративный прием сохраняется и для так называемых вседневных сервизов екатерининского времени. Более изысканный декор присущ Собственному сервизу Елизаветы Петровны, тарелки из которого, с розовой сеткой и рельефными изображениями цветов, все еще можно встретить на антикварных аукционах.

Однако подлинную славу отечественному фарфору принесли уникальные дворцовые сервизы, которые, благодаря своей дизайнерской концепции, позволили выйти их создателям за утилитарные рамки посуды и создать предмет декоративно-прикладного искусства, свидетельствующий о величии и славе государства. Такое уникальное явление в фарфоре возникло именно в Российской империи, и первыми в ряду подобных стали знаменитые Орденские сервизы, выполненные на заводе Гарднера по эскизам М. Козлова. Они были выпущены по заказу Екатерины II и предназначались для торжественных обедов кавалеров орденов Андрея Первозванного, Александра Невского, Владимира

и Георгия Победоносца. Их изображения присутствовали в декоративном решении каждого из многочисленных предметов. И хотя в качестве образца при их создании был использован конкретный сервиз — Берлинский десертный, эта близость лишь отдаленно сказалась в использовании сквозной решетки для бортиков сухарниц. В остальном же это оригинальные сервизы, в которых четко прослеживается связь с народной эстетикой. Это и насыщенное цветовое решение, и фигурки белочек на крышках десертных чашек, и блюда в виде виноградных листьев. Со временем многочисленные утраты, которые были неизбежны при использовании сервизов, восполнялись на Императорском фарфоровом заводе.

Эпоха классицизма внесла свои новшества в декорировании посуды. Это сказалось не только в пристрастии к насыщенным цветам фона, обильному использованию позолоты, живописным вставкам, а также классическим орнаментам, но и в самой трактовке формы, особенно в крупных предметах: супницах, фруктовых вазах, кофейниках и чайниках. В них ясно читается деление на три части: подставка, основной объем, завершение, что соответствует ордерной конструкции. Нередко использование скульптурных элементов в виде античных масок или завитков аканта, а порой и целых фигур. Одним из ранних классических сервизов становится Кабинетный, созданный для Павла I.

С первой половиной XIX в. связано создание на Императорском фарфоровом заводе знаменитого Гурьевского сервиза. Он был назван в честь управляющего завода, занимавшего эту должность в момент создания сервиза. Сервиз украшен изображениями народов России, что воспринимается достаточно символично в эпоху небывалого патриотического подъема, совпавшего с победой в Отечественной войне 1812 г. И это пример еще одного из сервизов, чье предназначение не ограничивается только лишь утилитарными функциями.

Скульптурная часть Гурьевского сервиза была выполнена по проекту профессора Академии художеств С. С. Пименова. Сервиз был заказан для Александра I в 1809 г. и закончен в 1817 г. Однако на протяжении почти всего XIX столетия к нему добавлялись отдельные предметы. Большую часть сервиза составляли тарелки. Их темно-вишневые борта украшены золотым античным орнаментом, а центральный круг — изображениями ремесленников, торговцев, представителей простого народа, пейзажами, выполненными по эскизам того времени. В конструкции ваз вместо традиционных ножек использованы фигуры «народных типов».

Из отдельных предметов столовой посуды особенно популярны в это время были тарелки и чайные пары военной тематики. Столовые и десертные тарелки Императорского фарфорового завода имели позолоченные края с орнаментом, а в центре располагалась вписанная в круг живописная композиция с изображением батальных сцен или солдат в различном обмундировании. На гарднеровском и поповском заводах выпускали чашки простой цилиндрической формы, на противоположной от ручки стороне которых располагались овальные или квадратные медальоны с портретами героев войны 1812 г. Нередко они были черно-белые, подобно гравюре.

Еще один тип тарелок распространяется в России в начале столетия — это предметы, выполненные в стиле «ботаника». Собственно, их декор хорошо укладывается в концепцию классицизма: сосредоточение декора в центре тарелки — это изображение растительных элементов, чаще на белом фоне, но иногда и на цветном. Борта если и покрывались позолотой, то не сплошной, а в виде полосок. Мог использоваться и цвет. Выпускались подобные тарелки на Императорском и частных заводах, но наибольшую известность получили знаменитые ботанические серии юсуповского завода.

Время 1820–1830-х гг. связано с распространением так называемого крылатого фарфора. Это название объединяет разнообразные амфорообразные кофейники, чайники и другие предметы, носики которых были украшены птичьими головами, а ручки — стилизованными изображениями крыльев. Подобные скульптурные элементы дополнительно выделялись позолотой, а сами предметы украшались античными орнаментами либо росписью с пейзажами.

Самыми популярными и массовыми в эпоху классицизма были конусообразные чашки, суженные книзу, на ножке-подставке, с высоко поднятой ручкой, нередко в виде завитка. Зачастую они украшались медальонами с портретами, романтическими пейзажами или растительными орнаментами. Последующая эпоха дает большое разнообразие форм: чашки выпускались в виде бочонка, многогранника, многолепесткового цветка, полусферы изогнутой формы, с изогнутыми краями. Они декорировались орнаментами и живописными композициями в различных стилях. Столовая посуда: тарелки, блюда, салатницы — была немного строже по форме, но здесь нередко встречаются рельефные узоры в виде завитков, которые могли акцентироваться золотом.

XIX столетие подарило истории искусства целый ряд знаменитых сервизов, выполненных по царским заказам на Императорском фарфоровом заводе. В этот период создаются сервизы для всех загородных резиденций, для семей великих князей. Некоторые предметы близки по форме и отличаются лишь декором. А вот сервиз императорского дворца «Коттедж» в Александрии — это уникальное самостоятельное произведение, по своему решению связанное уже с эпохой историзма. С этим периодом связано создание Готического, Кремлевского, Этрусского, Рафаэлевского и прочих сервизов, в названии которых отчасти раскрывается суть дизайнерских решений. Помимо всего, в это время выпускаются «вседневные» сервизы, основными

деталями украшений которых было изображение герба. Герб становится основным элементом декора и для коронационных сервизов. Но если николаевский поражает своей пышностью, то более поздний, использовавшийся на коронации Александра III и Николая II, довольно скромен и близок к вседневному, как и сервиз с «гербом нового образца».

Эпоха массового промышленного производства фарфоровых изделий заметно сказалась на их художественном облике. Только Императорский фарфоровый завод мог позволить себе уникальные художественные вещи, не задумываясь о прибыли. Поэтому даже рядовая посуда позднего времени отличается высоким качеством и очень высоко ценится на антикварном рынке.

Однако для коллекционеров и музейных сотрудников интересны и предметы, создававшиеся на других предприятиях. Это и великолепные, покрытые цветочным узором так называемые хлебосольные блюда поповского завода, и сервизы гарднеровского завода периода эклектики, и поздние, предреволюционные тарелки завода братьев Корниловых, созданные по эскизам известных художников.

Из продукции массового производства интересна и та, что создавалась на заводах М. С. Кузнецова. Парадокс этого времени состоит в том, что наиболее дешевую посуду и ту, что предназначалась для восточного рынка, расписывали от руки. Это был довольно примитивный набор узоров, сводивший на нет индивидуальность мастера. Более дорогая посуда украшалась механическими способами. Деколь здесь закупалась за границей, и украшение изделий шло в соответствии с последними веяниями моды. Чаще всего чашка или тарелка тонировалась при помощи аэрографа и затем дополнялась стилизованным растительным орнаментом, завершался декор позолотой.

К столетию Бородинской битвы на заводе Кузнецова была предпринята попытка создания посуды с военной

тематикой. Но теперь живописные композиции были заменены деколью, которая расписывалась от руки. Близка по декоративному решению посуда и так называемой боярской серии.

После революции многие фарфоровые производства поначалу приходят в упадок. Однако сама идея преобразования общества дала художникам новый творческий импульс. Двадцатые годы — это время агитационного фарфора, призванного в наглядной форме утверждать новые идеи. Подобного рода изделия выпускались на бывшем Императорском заводе и отчасти в Дулево. Сама форма посуды не изменилась, поначалу использовали оставшиеся от царского времени образцы, которые теперь декорировались по-новому. В качестве элементов орнамента использовались серпы и молоты, лозунги, гербы. Ими украшались и столовые сервизы, и чайные пары.

Самыми известными являются блюда и тарелки, изготавливающиеся на Государственном фарфоровом заводе в Петрограде. Здесь сложился сильнейший коллектив художников-мастеров росписи по фарфору, а композиции создавали К. Петров-Водкин, Н. Альтман, А. Щекотихина-Потоцкая. Среди самых известных работ — поднос «Красный матрос» С. Чехонина, тарелка «Земля трудящимся» Н. Альтмана, блюдо «Газеты Петрограда» З. Кобылецкой. Декоративное решение этих работ, несмотря на новизну, основано на лучших традициях русского фарфора. Композиция тарелки строится следующим образом: центр занимает живописное изображение определенной тематики, а по краю идет кольцо, где чаще всего на кумачовом фоне размещаются лозунги или орнамент.

Агитационный фарфор 1920-х гг. ценился очень высоко еще во время его создания и был одним из немногих предметов экспорта России того времени.

С периодом 1920-х гг. связаны искания в области формы и живописной росписи. Это прежде всего работы

К. Малевича и Н. Суэтина. Они привнесли супрематические принципы в фарфоровую посуду, создав новые формы и декор. От этого времени сохранились тарелки и чашки, расписанные абстрактными композициями, и сервизы оригинальной формы.

Из более поздних изделий 1930-х гг. для коллекционеров антиквариата интерес представляет лишь посуда, украшенная советской символикой и портретами выдающихся советских военачальников, вождей.

И хотя понятие «антикварный» в нашей стране ограниченно уже 1960-ми гг., посуда, выпускавшаяся на отечественных заводах в послевоенное время, уже пользуется спросом у коллекционеров, поскольку многие предметы, даже массового производства, отличаются оригинальным декором и формой, а качество фарфорового черепка на заводах, особенно Ленинградском фарфоровом им. М. В. Ломоносова, было на очень высоком уровне.

Декоративные вазы и предметы интерьера

Деятельность крупнейших заводов России интересна еще и тем, что здесь, помимо посуды, выпускались высокохудожественные предметы, предназначенные для украшения интерьера. Это разнообразные вазы, кашпо, столешницы, пласты, футляры для часов, рамы для зеркал.

Наиболее интересные изделия связаны с деятельностью Императорского фарфорового завода. Здесь с конца XVIII в. был налажен выпуск больших декоративных ваз, предназначенных не только для нужд двора, но и для частных заказчиков. Это совпало с периодом господства в искусстве стиля классицизма, распространявшего систему ордерного построения буквально на все, в том числе и на форму предметов декоративно-прикладного искусства. Поэтому почти все классические вазы создавались по следующему принципу:

подобно архитектурным элементам, их объем четко делится на три части: ножку — базу, тело — ствол колонны, горловину — капитель. Использовалась чаще древнегреческая форма амфоры, кратера или цилиндрической чаши, в качестве ручек скульптурные элементы. Огромные по размеру вазы, часто превышавшие в высоту метр, были составными. Подобные сложные конструкции невозможно было построить из одного фарфора, в качестве крепления использовалась металлическая арматура. Металл, преимущественно золоченая бронза, применялся и в качестве дополнительного декоративного элемента. Как правило, подобные вазы окрашивались в насыщенные цвета: синий, зеленый, бирюзовый, красный. На этом фоне особенно эффектно смотрелись широкие ленты позолоченного орнамента. Центральная часть украшалась живописной композицией. Это могла быть копия с пейзажа известного русского художника или цветочный букет.

За качеством живописи следила специальная комиссия Академии художеств. Живописцы по фарфору, работавшие на заводе, обладали исключительным мастерством и к тому же должны были иметь своеобразное двойное зрение, поскольку учитывали изменение цвета красок при обжиге. Одним из лучших мастеров-живописцев был Ф. Красовский, создававший цветочные композиции.

Подобная форма больших парадных ваз сохранялась достаточно долго. В период, связанный с эклектическими поисками, меняется декор, но принцип композиционного построения остается тем же. Так, у вазы, сделанной в традициях рококо, могли появиться причудливо изогнутые позолоченные ручки, либо они просто отсутствовали. Роскошные букеты и орнаменты придавали облику вазы парадность и торжественность.

Продукция Императорского фарфорового завода уникальна, но и другие заводы выпускали немало интересных декоративных ваз. Чаще они были меньшего

размера, поскольку предназначались не для дворцовых залов, а для обычных квартир. Декоративное же их решение было столь же изысканно. На заводах Гарднера, Попова, Корниловых и Кузнецовых работали талантливые мастера, создававшие пейзажные картины и цветочные букеты. Нередко вазы выпускались парными. В интерьере их располагали на каминах, специальных консолях. Как правило, цена сохранившейся пары превышает стоимость отдельных единичных экземпляров.

На рубеже XIX–XX вв. форма ваз начинает принципиально меняться. Это связано с общими поисками нового в рамках зарождающегося искусства модерна. В области фарфора это выразилось в признании природы в качестве основного источника вдохновения и в стремлении достичь художественной выразительности, прежде всего средствами самого материала. Теперь вазы представляли собой преимущественно крупные и круглые в сечении сосуды высотой в 50–60 см, отформованные из фарфоровой массы. Они состояли из одного объема, не имели специальных подставок и завершений, верх и низ формы намеренно срезался. Эстетизировалось само поведение материала при создании формы: текучесть, плывучесть массы при обжиге. Достоинством становилась даже естественная кривизна осевшего в печи объема.

Новым формам соответствовал и принципиально иной декор. В конце XIX в. происходит открытие новых глазурей: кристаллической, огненно-красной, «бычья кровь». Ими покрывали весь объем вазы либо моделировали цветовые пятна на основе их естественного поведения при обливке. Наряду с глазурью, в это время активно применяются и эмалевые краски.

Помимо появления новых материалов, осваивается и новая система росписи — подглазурная. Впервые подобная живопись появляется в изделиях Датской королевской мануфактуры, и мода на нее распространяется

по всей Европе. Краска при такой системе наносилась на фарфор и обжигалась вместе с ним, и только потом изделие покрывалось глазурью. Не все краски выдерживали высокую температуру. Это были синий кобальт, зеленая хромовая и серо-оранжевая, впоследствии — черная и красно-коричневая. В процессе обжига краски выгорали, становились блеклыми и, таким образом, соответствовали стилю модерн. В качестве декоративных мотивов использовались изображения идущих медведей, летящих птиц, ветки деревьев, цветы. Они размещались, как правило, в более выпуклой части изделия, основная часть которой оставалась белой. Большинство подобных предметов выпускалось на Императорском фарфоровом заводе.

Помимо таких декоративных ваз на различных заводах выпускались и более традиционные изделия. Их массовое производство было налажено на предприятиях Кузнецова. Здесь активно использовали и новые формы в стиле модерн, и декорирование с использованием деколи. Осваивается также производство ваз из зеленой неглазурованной массы с рельефным изображением нимф белого цвета.

Из более поздних, послереволюционных изделий особую ценность имеют прежде всего те, что входят в группу агитационного фарфора. Но такие вазы довольно редки. Как правило, они небольшого размера и старой, еще дореволюционной формы. Среди наиболее известных — ваза «Жатва» А. Колосова, изготовленная в 1922 г. в Дулеве.

Среди других предметов, выпускаемых для интерьеров фарфоровыми заводами, есть рамы для зеркал и подсвечники. Особенно популярны были подобные предметы в 60–80-е гг. XIX в., с их модой на рококо, и декорировались они именно в этом стиле: окрашивались в розовый или нежно-голубой цвет, дополнялись лепными украшениями в виде цветов, птичек. Такого же плана были и футляры для часов.

Большую ценность для антикваров представляют декоративные панно. В первой половине XIX в. славились фарфоровые букеты скульптора П. Иванова. Они делались из белого фарфора на нейтральном голубоватом фоне. Мастерство художника было столь высоко, что лепестки цветов в этих букетах даже тоньше, чем настоящие.

На Императорском фарфоровом заводе по индивидуальным заказам выпускались столешницы, расписанные пейзажами или орнаментами, и многочисленные пласты с живописными композициями, по сути дела являющиеся картинами на фарфоре. Создавались они по утвержденным в Академии художеств образцам. Особенно ценны такие картины военной тематики, созданные в первой половине XIX в.

Мелкая пластика

Начиная с момента освоения европейцами фарфорового производства, практически на всех мануфактурах одновременно с посудой и декоративными вазами начинается выпуск скульптуры из этого материала. Она была небольшого размера, что обусловливалось технологическими особенностями. Как правило, скульптура покрывалась глазурью, но могла быть и из бисквита. Белого, как, например, на Севрской мануфактуре во Франции, или цветного, как в поздних кузнецовских вещах.

В России скульптуру из фарфора впервые стали изготавливать на Императорском фарфоровом заводе. К виноградовскому периоду относятся шахматные фигурки и изделия, копирующие мейсенские предметы.

В царствование Екатерины II сюда был приглашен на работу известный французский скульптор Ж.-Д. Рошет. Для Арабескового сервиза он выполнил девять аллегорических фигур, прославляющих Россию и царствование Екатерины II. Под его же руководством в конце XVIII в. была выпущена серия «Народы

России, торговцы и ремесленники» по гравюрам книги И.-Г. Георги «Описание всех обитающих в Российском государстве народов...».

В начале XIX в. на Императорском фарфоровом заводе работает выпускник Академии художеств, талантливейший российский скульптор С. Пименов. Первой его работой стал Гурьевский сервиз с богатым скульптурным декором. Для императорского фарфорового завода он сделал знаменитую скульптуру «Водоноска». Фигурка была столь популярна, что выпускалась и на других заводах. В настоящее время на заводе вновь возобновлено производство данной скульптурной группы.

Вообще, народные образы были очень популярны в фарфоровой пластике России на протяжении всего XIX в. Самыми знаменитыми были серии скульптур гарднеровского завода. Первая, изображающая разносчиков и ремесленников, была выпущена в 1810–1820 гг. по мотивам гравюр для «Волшебного фонаря», книги, изданной в 1817 г. в Петербурге и имеющей название «Волшебный фонарь, или Зрелище расхожих продавцов, мастеров и других простонародных промышленников, изображенных в настоящем их наряде и представленных разговаривающими друг с другом, соответственно каждому лицу и званию». Успех этих фигурок был столь велик, что в 1830 г. выпускается уже следующая серия. Трактовка образов не претерпела изменений, только вместо простого постамента появился фигурный.

Серия гарднеровских фигурок оказала влияние на развитие мелкой пластики на других заводах. Подобные фигурки начинают выпускать заводы Корнилова, Попова и ряд других. В ранних работах заметно влияние классицизма, что проявляется прежде всего в идеализации образов и пропорций. В период развития реализма в станковом искусстве фарфоровая пластика также откликается на «передвижнические» тенденции.

Появляются сюжетные композиции, изображающие сценки из крестьянского быта. Это могли быть «Старик, плетущий лапти», «Крестьянка с ребенком, поднимающая пьяного мужа», «Демьянова уха» и ряд других популярных сюжетов. В образах, создаваемых в это время, видны сочувствие и симпатия к простым людям и их труду. Более поздние фигурки отличает то, что делались они из раскрашенного бисквита, и сама роспись была грубоватой и довольно натуралистичной. Этим же грешит и серия «Народы мира», выпускаемая на заводе Кузнецова в начале XX в.

Начиная с 1820-х гг. на заводах Гарднера, Попова и ряде других выпускают фигурки «франтих» и «франтов», одетых по моде соответствующего времени. В эпоху второго рококо на многих заводах появляются как повторы мейсенской пластики XVIII в., так и самостоятельные стилизации. Так, на заводе Попова в 30–50-е гг. XIX в. были выпущены статуэтки, изображающие героев романа Б. де Сен-Пьера «Поль и Виргиния».

Во второй половине XIX в. заметно влияние на фарфоровую мелкую пластику профессиональной реалистической скульптуры. Так, среди изделий Императорского фарфорового завода есть бисквитные работы с моделей А. Шписа — вполне реалистические «Дети, бегущие в грозу» и салонная «Девушка с фруктами».

На рубеже XIX–XX вв., понимая необходимость преобразований в фарфоровом искусстве, руководство Императорского фарфорового завода приглашает для работы известных художников. Так, В. Серов делает в бисквите «Похищение Европы». Очень удачным был опыт работы в фарфоре К. Сомова: прекрасный знаток искусства XVIII в., он, так же как и в живописи, сумел создать прелестную стилизацию старинного фарфора. Его «Дама в маске» («Маркиза») и «Влюбленные» являются лучшими достижениями в области русской фарфоровой пластики, но, к сожалению, подобные удачи были немногочисленны.

После революции на Императорский фарфоровый завод вместе с группой художников, создающих агитационный фарфор, приходят и скульпторы, наполнившие мир фарфоровой пластики новыми образами. Среди молодого поколения художников В. Кузнецов, Н. Данько. Последней принадлежат самые известные фигуры, выпущенные в это время: «Партизан», 1919; «Шахматы», 1922; «Речь», 1923. Но не только агитационные образы красноармейцев и работниц присутствуют в фарфоровой скульптуре. Здесь нередки были бытовые сценки, подобные «Гадалке» Н. Данько, «Плясунье» Б. Кустодиева, серии «В бане» А. Матвеева. Среди работ 1920–1930-х гг. есть и знаменитый портрет Ф. Шаляпина в роли Бориса Годунова, выполненный скульптором Б. Тропянским.

В последующий период большинство фарфоровых скульптур в нашей стране выпускалось на Ленинградском фарфоровом заводе. Послевоенные годы отмечены такими творческими удачами, как скульптура В. Мухиной «Артист С. Корень в роли Меркуцио» 1949 года, серия «Гоголевские персонажи», выполненная в 1953 году, Б. Воробьевым, работы Янсон-Манизер над образами Г. Улановой, произведениями С. Велиховой и ряда других.

Пасхальные яйца

С момента изобретения фарфора в России он практически сразу же использовался для изготовления пасхальных яиц. Известно, что первое пасхальное яйцо было сделано еще Виноградовым и подарено Елизавете Петровне. С тех пор выпуск фарфоровых яиц к празднику стал целой индустрией. Их изготавливали на разный вкус и достаток, расписывали как на самих заводах, так и в различных мастерских.

Яйца изготавливались, как правило, стандартных размеров: малые, высотой около 7 см, и большие — при-

мерно 14 см. Внутри они были полые и имели сквозную дырку, предназначенную для продевания ленты, чтобы яйцо можно было подвесить под иконой.

Декор их мог быть самым различным. Наиболее простой вариант росписи — вензельное изображение двух букв — ХВ. Из шрифтовых украшений встречаются вензель царствующего императора и императрицы. Подобные предметы заказывались Кабинетом императорского двора и предназначались для «высочайших» подарков.

Более оригинальные пасхальные яйца покрывались орнаментами в соответствии с модой времени, золотились, так что декор полностью покрывал фон белого фарфора. К подобным подаркам в те времена относились весьма бережно, их ценили и коллекционировали. Поэтому среди продукции различных заводов были нередки яйца уникальные и богато декорированные. Самыми популярными были изображения воскресшего Христа и Богоматери. Они размещались в овале на лицевой стороне яйца, а сзади, как правило, были буквы ХВ. В поздние времена подобные композиции нередко делали при помощи деколи, а затем прописывали от руки. Но наиболее дорогие предметы выполнялись высококлассными живописцами.

Помимо иконописных изображений на пасхальных яйцах часто встречаются и букеты цветов. В ранние периоды они располагаются на лицевой стороне изделия, а в эпоху модерна отдельные крупные цветки, а это были, как правило, маки, цикламены, ирисы, располагались по всей поверхности, группируясь в несимметричную композицию, причем общий тон декора соответствовал любимым в то время блекло-пастельным оттенкам сиреневого, светло-зеленого, розового и пр.

Эксперименты с поливными эмалями, проводившиеся на Императорском фарфоровом заводе в начале XX в., коснулись и изготовления яиц. Различные оттенки красного цвета как нельзя лучше соответствовали

самой сути данного предмета. Естественно, что, как и в других изделиях, здесь не могло существовать никаких повторов декора.

РУССКИЕ ФАРФОРОВЫЕ ИЗДЕЛИЯ НА ЗАРУБЕЖНЫХ АУКЦИОНАХ

Столовая посуда

- Тарелка из «старого» сервиза ордена Св. Андрея Первозванного, созданного на Мейсенской мануфактуре в подарок Елизавете Петровне. Императорский фарфоровый завод, Санкт-Петербург, период Николая II, 1894–1917. Нью-Йорк, «Кристис», 2003. 10 000–12 000 USD.
- Тарелка из собственного сервиза Елизаветы Петровны. Императорский фарфоровый завод. Санкт-Петербург, период Николая I, 1825–1855. Нью-Йорк, «Кристис», 3000–5000 USD, уход 6875 USD.
- Сухарница из сервиза ордена Св. Владимира. Завод Гарднера. Вербилки, 1780-е. Нью-Йорк, «Кристис», 2003. 20 000–30 000 USD, уход 71700 USD.
- Сухарница из сервиза ордена Св. Георгия. Завод Гарднера. Вербилки. Ок. 1780. Нью-Йорк, «Сотбис», 2006. 50 000–70 000 USD, уход 192 000 USD.
- Сухарница из сервиза ордена Св. Владимира. Завод Гарднера. Вербилки. Ок. 1785. Нью-Йорк, «Сотбис», 2005. 30 000–40 000 USD, уход 84 000 USD.
- Две обеденные тарелки из сервиза ордена Св. Георгия. Завод Гарднера, Вербилки. Ок. 1780. Нью-Йорк, «Сотбис», 2006. 40 000–60 000 USD, уход 90 000 USD.
- Блюдо в виде виноградного листа из сервиза ордена Св. Владимира. Из собрания галереи Попова. Завод Гарднера, Вербилки. 1783–1785. Лондон, «Кристис», 2009. 20 000–30 000 GBP, уход 85 250 GBP.

- Сухарница из сервиза ордена Св. Владимира. Из собрания галереи Попова. Завод Гарднера, Вербилки. 1783–1785. Лондон, «Кристис», 2009. 25 000–35 000, уход 42 050 GBP.
- Обеденная тарелка из сервиза ордена Андрея Первозванного. Собрание галереи Попова. Завод Гарднера, Вербилки. 1778–1780. Лондон, «Кристис», 2009. 10 000–15 000 GBP, уход 37 250 GBP.
- Серебряные позолоченные нож и вилка с фарфоровыми черенками из сервиза ордена Св. Владимира. Из собрания галереи Попова. Завод Гарднера, Вербилки. 1783–1785. Лондон, «Кристис», 2009. 3000–5000 GBP, 7500 GBP.
- Часть Орловского сервиза. Из собрания Ростроповича и Вишневской. Императорский фарфоровый завод, Санкт-Петербург. Период Екатерины II, около 1760. Лондон, «Сотбис», 2007. 350 000–550 000 GBP, выкуплен А. Усмановым.
- Суповая тарелка из Орловского сервиза. Императорский фарфоровый завод, Санкт-Петербург. Период Екатерины II, 1762–1796. Нью-Йорк, «Сотбис», 2006. 60 000–80 000, уход 144 000 USD.
- Десертная тарелка из Орловского сервиза. Из коллекции галереи Попова. Императорский фарфоровый завод, Санкт-Петербург. Период Екатерины II, 1763–1770. Лондон, «Кристис», 2009. 60 000–80 000 GBP, уход 79 250 GBP.
- Чайный сервиз, декорированный монограммой ЕЕ и портретами Екатерины II, выполненными в технике гризайля. Из собрания Ростроповича и Вишневской. Императорский фарфоровый завод, Санкт-Петербург. Период Екатерины II, 1762–1796. Лондон, «Сотбис», 2007. 200 000–300 000 GBP, выкуплен А. Усмановым.
- Подарочная чашка, декорированная скульптурным изображением орла с державой. Из собрания галереи Попова. Императорский фарфоровый завод, Санкт-

Петербург. Период Екатерины II, 1762–1796. Лондон, «Кристис», 2009. 150 000–170 000 GBP, уход 157 250 GBP.

- Подарочная чашка, декорированная гербом Российской империи. Из собрания галереи Попова. Императорский фарфоровый завод, Санкт-Петербург. Период Павла I, 1798. Лондон, «Кристис», 2009. 120 000–160 000 GBP, уход 133 250 GBP.
- Подарочная чашка с цветочным декором и монограммами Павла I и Марии Федоровны. Из собрания галереи Попова. Императорский фарфоровый завод, Санкт-Петербург. Период Павла I, 1796—1801. Лондон, «Кристис», 2009. 150 000–170 000 GBP, уход 157 250 GBP.
- Тарелка из Кабинетного сервиза. Императорский фарфоровый завод, Санкт-Петербург. Период Павла I, 1796–1801. Нью-Йорк, «Сотбис», 2009. 7000–9000 USD, уход 10 625 USD.
- Кофейная пара с портретом военного. Завод Гарднера, Московская губерния, Вербилки. 1820-е. Лондон, «Сотбис», 2005. 1000–1500 GBP, уход 3840 GBP.
- Две тарелки из Вютембергского сервиза. Императорский фарфоровый завод, Санкт-Петербург. Период Александра I, 1801–1825. Нью-Йорк, «Сотбис», 2006. 40 000–60 000 USD, уход 120 000 USD.
- Ваза для фруктов из Гурьевского сервиза. Императорский фарфоровый завод, Санкт-Петербург. Период Александра I, 1801–1825. Нью-Йорк, «Сотбис», 2007. 70 000–90 000 USD.
- Кабинетная чайная пара, декорированная российскими гербами по бортам блюдца и изображениями народных уличных сценок. Императорский фарфоровый завод, Санкт-Петербург. Период Александра I, 1801–1825. Нью-Йорк, «Сотбис», 2009. 20 000–25 000 USD, уход 25 000 USD.
- Тарелка, декорированная геометрическим золоченым орнаментом по бортам и изображением белой

розы. Завод Юсупова, Архангельское. 1827. Нью-Йорк, «Сотбис», 2009. 12 000–18 000 USD, уход 20 000 USD.

- Сухарница из Берлинского сервиза. Императорский фарфоровый завод, Санкт-Петербург. Период Николая II, 1825–1855. Лондон, «Сотбис», 2007. 12 000–18 000 GBP.
- Тарелка из «военного» сервиза. Императорский фарфоровый завод, Санкт-Петербург. Период Николая I, 1840. Лондон, «Сотбис», 2004. 20 000–30 000 GBP, уход 36 000 GBP.
- Тарелка из «военного» сервиза. Императорский фарфоровый завод, Санкт-Петербург. Период Николая I, 1829. Лондон, «Сотбис», 2004. 12 000–18 000 GBP, уход 50 460 GBP.
- Тарелка из «военного» сервиза. Императорский фарфоровый завод, Санкт-Петербург. Период Николая I, 1830. Мастер-живописец А. Нестеров. Нью-Йорк, «Сотбис». 40 000–60 000 USD, уход 102 000 USD.
- Тарелка из «военного» сервиза. Императорский фарфоровый завод, Санкт-Петербург. Период Николая I, 1825–1855. Мастер-живописец С. Даладугин. Нью-Йорк, «Сотбис», 2006. 40 000–60 000 USD, уход 198 000 USD.
- Тарелка из «военного» сервиза. Императорский фарфоровый завод, Санкт-Петербург. Период Николая I, 1834. Лондон, «Кристис», 2006. 60 000–90 000 GBP, уход 114 000 GBP.
- Семь тарелок из сервиза Михайловского дворца. Императорский фарфоровый завод, Санкт-Петербург. Период Николая I, 1825–1855. Нью-Йорк, «Сотбис», 2005. 30 000–45 000 USD, уход 72 000 USD.
- Тарелка с бортами, декорированными золоченым орнаментом и видом Кремля в центре. Императорский фарфоровый завод, Санкт-Петербург. Период Николая I, 1825–1855. Лондон, «Кристис», 2006. 50 000–70 000 GBP, уход 60 000 GBP.

- Десертная тарелка из Коронационного сервиза Николая I. Императорский фарфоровый завод, Санкт-Петербург. Ок. 1826. Лондон, «Сотбис», 2007. 15 000–20 000 GBP, уход 37 700 GBP.
- Обеденная тарелка из Коронационного сервиза Николая I. Императорский фарфоровый завод, Санкт-Петербург. Ок. 1826. Нью-Йорк, «Сотбис», 2009. 30 000–40 000 USD, уход 37 500 USD.
- Тарелка из Этрусского сервиза. Императорский фарфоровый завод, Санкт-Петербург. Период Николая II, 1896–1917. Лондон, «Кристис», 2008. 2500–3500 GBP, уход 6250 GBP.
- Тарелка из Этрусского сервиза. Императорский фарфоровый завод, Санкт-Петербург. Б/даты. Нью-Йорк, «Кристис», 2011. 3000–5000 USD, уход 3000 USD.
- 12 тарелок из «Банкетного» сервиза. Императорский фарфоровый завод, Санкт-Петербург. Период Николая I, 1825–1855. Лондон, «Сотбис», 2008. 8000–12 000 GBP, уход 99 650 GBP.
- Две чайные чашки из фермерского и банкетного сервиза в Петергофе. Императорский фарфоровый завод, Санкт-Петербург. Период Александра III, 1881–1891. Нью-Йорк, «Кристис», 2011. 2500–3500 USD, уход 2500 USD.
- Две обеденные и две десертные тарелки из Ропшинского сервиза. Императорский фарфоровый завод, Санкт-Петербург. Периоды Александра III и Николая II, 1894–1917. Нью-Йорк, «Сотбис», 2011. 5000–7000 USD, уход 8750 USD.
- Декоративная тарелка с изображением фруктов и птиц. Императорский фарфоровый завод, Санкт-Петербург. Период Николая I, 1825–1855. Лондон, «Сотбис», 2011. 5000–7000 USD, уход 3438 USD.
- Сервиз чайный тет-а-тет. Императорский фарфоровый завод, Санкт-Петербург. Ок. 1835. Лондон, «Сотбис», 2010. 25 000–35 000 GBP, уход 28 750 GBP.

- Декоративная тарелка с портретом Петра I. Императорский фарфоровый завод, Санкт-Петербург. Период Александра II, 1855–1881. Лондон, «Сотбис», 2011. 8000–12 000 USD, уход 26 250 USD.
- Ваза для фруктов, декорированная золоченым орнаментом и монограммой МА под короной. Из сервиза императрицы Марии Александровны. Императорский фарфоровый завод, Санкт-Петербург. Период Александра II, 1855–1881. Лондон, «Кристис», 2007. 35 000–45 000 GBP.
- Тарелка из сервиза яхты «Держава». Императорский фарфоровый завод, Санкт-Петербург. Период Александра II, 1871–1873. Лондон, «Сотбис», 2011, 7000–9000 USD, уход 8750 USD.
- Обеденная тарелка из Рафаэлевского сервиза. Императорский фарфоровый завод, Санкт-Петербург. Период Николая II, 1894–1917. Нью-Йорк, «Кристис», 2003. 15 000–18 000 USD, уход 15 535 USD.
- Десертная тарелка из Рафаэлевского сервиза. Императорский фарфоровый завод, Санкт-Петербург. Период Александра III, 1881–1894. Нью-Йорк, «Сотбис», 2006. 12 000–18 000 USD, уход 25 200 USD.
- 89 предметов из Пурпурового сервиза. Императорский фарфоровый завод, Санкт-Петербург. Период Николая II, 1894–1917. Нью-Йорк, «Сотбис», 2006. 30 000–50 000 USD, уход 180 000 USD.
- Суповая тарелка из сервиза князя Барятинского. Императорский фарфоровый завод, Санкт-Петербург. Период Николая II, 1894—1917. Лондон, «Сотбис», 2008. 7000–10 000 GBP, уход 6250 GBP.
- Чашка чайная «кабинетная» с портретом Екатерины II. Завод Юсуповых, Архангельское. 1826. Лондон, «Сотбис», 2010. 7000–9000 GBP, уход 8125 GBP.
- Тарелка с цветком красной розы. Завод Юсуповых, Архангельское. 1826. Нью-Йорк, «Кристис», 2011. 11 000–15 000 USD, уход 25 000 USD.

- Тарелка с двумя цветками белого шиповника. Завод Юсуповых, Архангельское. 1826. Нью-Йорк, «Кристис». 15 000–25 000 USD, уход 21 250 USD.
- Сервиз чайный. Завод Попова, Москва. Середина XIX в. Нью-Йорк, «Кристис», 2011. 6000–8000 USD, уход 15 000 USD.
- Кувшин с «коралловой» ручкой. Завод Попова, Москва. Середина XIX в. Нью-Йорк, «Кристис», 2011. 3000–5000 USD, уход 6875 USD.
- Чайный сервиз. Завод Гарднера, Москва. Середина XIX в. Нью-Йорк, «Кристис», 2011. 4000–6000 USD, уход 17 500 USD.
- Две тарелки с русскими сценами. Завод Кузнецова, Тверь. Ок. 1900. Лондон, «Сотбис», 2011. 9000–12 000 USD, уход 10 000 USD.
- Тарелка из Кабинетного сервиза. Императорский фарфоровый завод. Период Екатерины II (1762–1796). Лондон, «Сотбис», 2017. 2000–3000 GBP, уход 6875 GBP.
- Тарелка фарфоровая. Императорский фарфоровый завод, Санкт-Петербург. Период Александра I, 1820-е. Лондон, «Сотбис», 2017. 3000–5000 GBP, уход 6875 GBP.
- Тарелка фарфоровая. Императорский фарфоровый завод, Санкт-Петербург. Период Александра I (1801–1825), 1820-е. Лондон, «Сотбис», 2017. 3000–5000 GBP, уход 3000 GBP.
- Тарелка фарфоровая из сервиза великой княгини Екатерины Павловны. Императорский фарфоровый завод, Санкт-Петербург. Период Александра I (1801–1825). Лондон, «Сотбис», 2017. 8000–12 000 GBP, уход 20 000 GBP.
- Тарелка фарфоровая. Императорский фарфоровый завод, Санкт-Петербург. Период Николая I (1825–1855), 1820-е. Лондон, «Сотбис», 2017. 4000–6000 GBP, уход 8125 GBP.

- Тарелка фарфоровая, декорированная росписью на военную тему. Императорский фарфоровый завод, Санкт-Петербург. Период Николая I (1825–1855), 1842. Лондон, «Кристис», 2017. 10 000–15 000 GBP, уход 11 250 GBP.
- Тарелка фарфоровая, декорированная росписью на военную тему. Императорский фарфоровый завод, Санкт-Петербург. Период Николая I (1825–1855), 1828. Лондон, «Кристис», 2017. 25 000–35 000 GBP, уход 52 500 GBP.
- Группа из шести тарелок с топографическим узором. Императорский фарфоровый завод, Санкт-Петербург. Период Николая I (1825–1855), 1820-е. Лондон, «Кристис», 2017. 15 000–25 000 GBP, уход 40 000 GBP.
- Тарелка фарфоровая, декорированная росписью на военную тему. Императорский фарфоровый завод, Санкт-Петербург. Период Александра II (1855–1881), 1874. Лондон, «Кристис», 2017. 12 000–18 000 GBP, уход 12 500 GBP.
- Тарелка фарфоровая из сервиза фельдмаршала Барятинского. Императорский фарфоровый завод, Санкт-Петербург. Период Александра II (1855–1881). Лондон, «Кристис», 2017. 3500–5500 GBP, уход 8750 GBP.
- Тарелка с изображением битвы при Бородино. Завод Гарднера, Вербилки. Конец XIX в. Лондон, «Сотбис», 2017. 6000–8000 GBP, уход 6875 GBP.
- Чайный сервиз тет-а-тет. Императорский фарфоровый завод, Санкт-Петербург. Период Александра II (1855–1881). Лондон, «Сотбис», 2017. 12 000–18 000 GBP, уход 11 875 GBP.
- Группа из пяти тарелок. Завод братьев Корниловых, Санкт-Петербург. 1891–1917. Лондон, «Сотбис», 2017. 12 000–18 000 GBP, уход 17 500 GBP.
- Две чайные пары. Поль и Виргиния. Завод братьев Новых, Москва. Ок. 1825. Лондон, «Сотбис», 2017. 5000–7000 GBP, уход 5000 GBP.

Вазы и декоративные предметы убранства интерьера

- Две парные вазы, декорированные копиями картин XVIII в. на лицевой стороне. Императорский фарфоровый завод, Санкт-Петербург. Период Николая I, 1825–1855. Лондон, «Кристис», 2003. 600 000–900 000 GBP.
- Ваза для цветов, декорированная в стиле рококо с цветочной росписью. Императорский фарфоровый завод, Санкт-Петербург. Период Николая I, 1825–1855. Лондон, «Сотбис», 2003. 5000–7000 GBP.
- Ваза для цветов с растительным декором в стиле модерн. Императорский фарфоровый завод, Санкт-Петербург. Период Николая II, 1896–1917. Лондон, «Сотбис», 2004. 2500–3500 GBP.
- Две парные декоративные вазы амфорообразной формы с копиями с картин П. П. Рубенса и Д. Хорнхорста на лицевых сторонах. Принадлежали Ганноверской династии. Императорский фарфоровый завод, Санкт-Петербург. Период Николая I, 1825–1855. Париж, «Сотбис», 2005. 550 000–700 000 EUR, уход 1 694 000 EUR.
- Две парные вазы для цветов, декорированные изображениями растений, бабочек и птиц. Императорский фарфоровый завод, Санкт-Петербург. Период Александра II, 1855–1881. Лондон, «Сотбис», 2005. 15 000–20 000 GBP, уход 26 400 GBP.
- Декоративная амфорообразная ваза, украшенная копией с портрета трех молодых девушек из собрания Эрмитажа. Императорский фарфоровый завод, Санкт-Петербург. Мастер росписи Я. Амельшинков. 1844. Нью-Йорк, «Сотбис», 2005. 60 000–80 000 USD, уход 296 000 USD.
- Декоративная ваза в виде кратера с картиной на лицевой стороне, изображающей путешественника на лошади. Императорский фарфоровый завод,

Санкт-Петербург. Период Николая I, ок. 1830. Лондон, «Сотбис», 2005. 50 000–70 000 GBP, уход 142 400 GBP.

- Две парные декоративные вазы в виде кратеров с пейзажными картинами на лицевой стороне. Императорский фарфоровый завод, Санкт-Петербург. Авторы росписи Щетинин, Столетов. 1840. Лондон, «Кристис», 2005. 1 500 000–2 000 000 GBP, уход 1 632 000 GBP.
- Две парные декоративные вазы в виде амфор с пейзажными картинами на лицевой стороне. Императорский фарфоровый завод, Санкт-Петербург. Авторы росписи Комилов и Столетов. 1825. Нью-Йорк, «Сотбис», 2005. 500 000–600 000 USD, уход 3 936 000 USD.
- Декоративная амфорообразная ваза с копией с картины Ф. Воувермана на лицевой стороне. Императорский фарфоровый завод, Санкт-Петербург. Автор росписи Корнилов. 1835. Лондон, «Сотбис», 2005. 200 000–300 000 GBP, уход 321 600 GBP.
- Две декоративные парные вазы амфорообразной формы с пейзажными картинами на лицевой стороне. Завод Гарднера. Середина XIX в. Лондон, «Сотбис», 2006. 10 000–15 000 GBP, уход 48 000 GBP.
- Две декоративные вазы кратерообразной формы, расписанные «под малахит», с изображением военных сцен на лицевой стороне. Подарок Николая I французскому послу в России. Императорский фарфоровый завод, Санкт-Петербург. 1830-е. Лондон, «Сотбис», 2006. 1 800 000–2 500 000 GBP, уход 2 248 000 GBP.
- Две парные декоративные вазы в стиле второго рококо с цветочной росписью. Из коллекции великого князя Петра Николаевича. Императорский фарфоровый завод, Санкт-Петербург. Период Николая I, 1825–1855. Лондон, «Кристис», 2006. 200 000–300 000 GBP.

- Две декоративные амфорообразные вазы с цветочной росписью. Из приданого великой княгини Ольги Николаевны. Императорский фарфоровый завод, Санкт-Петербург. Период Николая I, 1825–1855. Лондон, «Кристис», 2006. 600 000–1 200 000 GBP, уход 1 352 000 GBP.
- Две декоративные амфорообразные вазы с копиями с картин голландских художников. Принадлежали князю П. Ольденбургскому. Императорский фарфоровый завод, Санкт-Петербург. Автор росписи Р. Щетинин. 1844. Лондон, «Кристис», 2006. 1 200 000–1 800 000 GBP, уход 2 808 000 GBP.
- Амфорообразная декоративная ваза с копией с картины Ф. Воувермана на лицевой стороне. Императорский фарфоровый завод, Санкт-Петербург. Автор росписи Комилов. 1835. Лондон, «Сотбис», 2006. 400 000–600 000 GBP, уход 556 800 GBP.
- Две парные вазы для цветов в стиле второго рококо с цветочной росписью. Предположительно Императорский фарфоровый завод. Середина XIX в. Лондон, «Кристис», 2007. 30 000–40 000 GBP.
- Амфорообразная декоративная ваза с копией с картины К. Лоррена на лицевой стороне. Императорский фарфоровый завод, Санкт-Петербург. 1884. Лондон, «Кристис», 2007. 80 000–120 000 GBP.
- Декоративная ваза в виде кратера, украшенная копией с картины О. Фрагонара. Императорский фарфоровый завод, Санкт-Петербург. 1831. Лондон, «Сотбис», 2007. 400 000–600 000 GBP, уход 557 600 GBP.
- Две парные декоративные вазы в русском стиле с изображением боярышень. Императорский фарфоровый завод, Санкт-Петербург. Период Николая I, 1825–1855. Нью-Йорк, «Сотбис», 2007. 180 000–220 000 USD.
- Ваза декоративная в виде кратера, декорированная копией с портрета Б. Мертенс Рембрандта. Императорский фарфоровый завод, Санкт-Петербург.

Период Николая I, 1825–1855. Лондон, «Кристис», 2007. 350 000–450 000 GBP.

- Ваза для цветов с растительным декором в стиле модерн, выполненным в технике подглазурной росписи. Императорский фарфоровый завод, Санкт-Петербург. 1910. Лондон, «Кристис», 2007. 4000–6000 GBP.
- Ваза для цветов, декорированная изображением пейзажа. Императорский фарфоровый завод. 1914. Лондон, «Кристис», 2007. 15 000–25 000 GBP.
- Стол в стиле второго рококо, декорированный фарфоровыми вставками с изображением цветов. Императорский фарфоровый завод, Санкт-Петербург. Середина XIX в. Лондон, «Кристис», 2007. 250 000–350 000 GBP.
- Две вазы амфорообразной формы, украшенные копиями с картин голландских художников XVII в. Императорский фарфоровый завод, Санкт-Петербург. Период Николая I. Лондон, «Кристис», 2010. 600 000–900 000 GBP, уход 993 250 GBP.
- Часы из фарфора, декорированные растительными мотивами. Кузнецовский завод. 1872–1899. Нью-Йорк, «Сотбис», 2005. 12 000–18 000 USD.
- Кабинет из розового дерева, декорированный вставками из фарфора и позолоченной бронзы. Мастерская Гамбса, Императорский фарфоровый завод, Санкт-Петербург. Период Николая I (1825–1855), ок. 1842. Лондон, «Кристис», 2017. 40 000–60 000 GBP, уход 100 000 GBP.
- Ваза для цветов. Императорский фарфоровый завод, Санкт-Петербург. Период Николая II (1894–1917). Лондон, «Кристис», 2017. 15 000–20 000 GBP, уход 18 750 GBP.
- Ваза для цветов. Завод Батенина, Санкт-Петербург. 1830-е. «Сотбис», 2017. 12 000–18 000 GBP, уход 22 500 GBP.
- Фарфоровая фигурная чернильница. Завод Братьев Корниловых, Санкт-Петербург. Середина XIX в.

Лондон, «Кристис», 2017. 2000–3000 GBP, уход 2500 GBP.

Мелкая пластика ИФЗ

- Две скульптуры из серии «Народы России». Императорский фарфоровый завод, Санкт-Петербург. Одна выполнена в 1825–1855, другая в 1896–1917. Лондон, «Сотбис», 2005. 1000–1500 GBP, уход 4800 GBP.
- Скульптура, изображающая уличного торговца овощами. Императорский фарфоровый завод, Санкт-Петербург. Период Николая I, 1825–1855. Нью-Йорк, «Кристис», 2011. 5000–7000 USD, уход 6000 USD.
- Медведь, играющий на контрабасе. Императорский фарфоровый завод, Санкт-Петербург. Период Александра II, 1855–1881. Нью-Йорк, «Сотбис», 2011. 6000–8000 USD, уход 18 750 USD.
- Маркиза. Скульптура, выполненная по модели К. Сомова. Государственный фарфоровый завод, Петроград. 1923. Лондон, «Сотбис», 2004. 4000–6000 GBP.
- Маркиза. Скульптура, выполненная по модели К. Сомова. Императорский фарфоровый завод, Петроград. Ок. 1917. Лондон, «Кристис», 2006. 50 000–70 000 GBP.
- Пантера. Императорский фарфоровый завод, Петроград. Ок. 1917. Лондон, «Сотбис», 2017. 3500–4500 GBP, уход 8125 GBP.
- Группа «Играющие дети». Императорский фарфоровый завод, Санкт-Петербург. Период Александра II (1855–1881), 1860. Лондон, «Кристис», 2017. 5000–8000 GBP, уход 16 250 GBP.

Частные заводы

- Танцующая крестьянка. Завод Гарднера. 1830–1850. Лондон, «Сотбис», 2005. 1000–1500 GBP, уход 5040 GBP.

- Две скульптуры, изображающие детей в костюмах XVIII в. Завод Гарднера. 1820–1830. Нью-Йорк, «Сотбис», 2011. 9000–12 000 USD, уход 8750 USD.
- Стекольщик. Завод Гарднера. 1830–1840. Лондон, «Сотбис», 2011. 6000–8000 USD, уход 16 250 USD.
- Фигурка барина. Завод Гарднера, Вербилки. 1820. Лондон, «Сотбис», 2017. 3000–5000 GBP, уход 10000 GBP.
- Фигурка барыни. Завод Гарднера, Вербилки. 1820. Лондон, «Сотбис», 2017. 4000–6000 GBP, уход 10 625 GBP.
- Крестьянка с корзиной ягод. Завод Гарднера, Вербилки. 1825. Лондон, «Сотбис», 2017. 3000–5000 GBP, уход 4375 GBP.
- Продавец рыбы. Завод Гарднера, Вербилки. 1825. Лондон, «Сотбис», 2017. 3000–5000 GBP, уход 5250 GBP.
- Продавец сыра. Завод Гарднера, Вербилки. 1825. Лондон, «Сотбис», 2017. 3000–5000 GBP, уход 4375 GBP.
- Продавец сбитня. Чернильница. Завод Гарднера, Вербилки. 1830. Лондон, «Сотбис», 2017. 4000–6000 GBP, уход 8750 GBP.
- Женщина, снимающая чулки. Завод Гарднера, Вербилки. 1870–1890. Лондон, «Сотбис», 2017. 5000–7000 GBP, уход 11 875 GBP.
- Петр Великий. Мануфактура Миклашевского, Волокитино. 1839–1861. Лондон, «Сотбис», 2017. 2500–3500 GBP, уход 37 500 GBP.
- Дама с веером. Мануфактура Миклашевского, Чернигов. 1840–1860. Лондон, «Кристис», 2017. 20 000–30 000 GBP, уход 4750 GBP.
- Поль, Виргиния и собака Фидель. Завод Попова, Москва. 1830–1850. Лондон, «Кристис», 2017. 2000–3000 GBP, уход 3000 GBP.
- Две фигуры: Цветочница и Продавец птиц. Завод Попова, Москва. 1830–1850. Лондон, «Кристис», 2017. 2000–3000 GBP, уход 3000 GBP.

- Фигура финки. Завод Попова, Москва. Первая половина XIX в. Лондон, «Кристис», 2017. 2000–3000 GBP, уход 2500 GBP.
- Две фигурки: Охотник и Дама с птицей. Завод Попова, Москва. Первая половина XIX в. Лондон, «Кристис», 2017. 2500–3500 GBP, уход 7500 GBP.

Советский период

- Женщина, несущая яблоки. Государственный фарфоровый завод, Ленинград. 1927. Нью-Йорк, «Сотбис», 2011. 7000–9000 USD, уход 98 500 USD.
- Женщина и ребенок с рыбой. Государственный фарфоровый завод, Петроград. 1922. Нью-Йорк, «Сотбис», 2011. 7000–9000 USD, уход 31 250 USD.
- Восточная женщина под чадрой (Афганка). Государственный фарфоровый завод, Ленинград. 1927. Нью-Йорк, «Сотбис», 2011. 7000–9000 USD, уход 31 250 USD.
- Скульптура «Филиппок, идущий в школу». Ленинградский фарфоровый завод, Ленинград. 1940. Лондон, «Сотбис», 2003. 400–600 GBP, уход 480 GBP.
- Группа скульптур из серии «Гоголевские персонажи». Ломоносовский фарфоровый завод, Ленинград. 1950. Лондон, «Сотбис», 2002. 2000–3000 GBP, уход 2350 GBP.

Пасхальные яйца

- Яйцо пасхальное с изображением Богоматери с младенцем на лицевой стороне. Императорский фарфоровый завод, Санкт-Петербург. Мастер росписи В. Кор. 1860-е. Лондон, «Сотбис», 2003. 600–800 GBP, уход 3120 GBP.
- Три пасхальных яйца: 1) покрытое красной глазурью с монограммой Марии Федоровны, 2) с изображением вида Петербурга и 3) с цветами фиалки.

Императорский фарфоровый завод, Санкт-Петербург. Конец XIX в. Нью-Йорк, «Сотбис», 2005. 2500–3000 USD.

- Яйцо с живописным видом Санкт-Петербурга на лицевой стороне. Санкт-Петербург. XIX в. Лондон, «Сотбис», 5000–7000 USD.
- Два пасхальных яйца. Императорский фарфоровый завод, Санкт-Петербург. Конец XIX — начало XX в. Лондон, «Кристис», 2017. 1500–2500 GBP, уход 1875 GBP.
- Пасхальное яйцо. Императорский фарфоровый завод, Санкт-Петербург. 1900. Лондон, «Кристис», 2017. 4000–6000 GBP, уход 8125 GBP.

Фарфор советского периода (агитационный фарфор)

- Фарфоровая тарелка с росписью по эскизу М. Адамовича «Третий Интернационал». Государственный фарфоровый завод, Петроград. 1923. Лондон, «Сотбис», 2004. 3000–4000 GBP, уход 7200 GBP.
- Тарелка с супрематической росписью по эскизу К. Малевича. Государственный фарфоровый завод, Петроград. 1923. Лондон, «Сотбис», 2005. 20 000–30 000 GBP, уход 131 200 GBP.
- Ваза декоративная с монохромной копией картины «Ходоки у Ленина». Завод «Красный фарфорист». Автор Е. М. Евлашов. 1967. Лондон, «Сотбис», 2006. 7000–9000 GBP, уход 8400 GBP.
- Тарелка с супрематической росписью по эскизу К. Малевича. Государственный фарфоровый завод, Петроград. 1923. Лондон, «Сотбис», 2007. 80 000–120 000 GBP, уход 132 000 GBP.
- Тарелка декоративная с портретом Карла Маркса. Пролетарский фарфоровый завод, Новгород. Автор росписи Р. Вильде. Первая половина XX в. Нью-Йорк, «Сотбис», 2011. 7000–9000 USD, уход 6250 USD.

- Тарелка декоративная «Победа рабочих 25 октября». Государственный фарфоровый завод, Петроград. Автор росписи Р. Вильде. 1921. Лондон, «Сотбис», 2011. 15 000–20 000 USD, уход 28 750 USD.
- Декоративная тарелка «Комиссар на площади Урицкого». Государственный фарфоровый завод, Петроград. Автор росписи А. Щекотихина-Потоцкая. 1921. Лондон, «Сотбис», 2011. 15 000–20 000 USD, уход 27 500 USD.
- Ваза с живописным изображением деревни и тракториста. Государственный фарфоровый завод, Ленинград. 1928. Лондон, «Сотбис», 2010. 30 000–50 000 GBP, уход 87 650 GBP.
- Комплект из восьми чашек и блюдец. Государственный фарфоровый завод, Петроград. 1922. Лондон, «Кристис», 2017. 5000–7000 GBP, уход 6000 GBP.
- Тарелка декоративная «Знание — сила». Государственный фарфоровый завод, Петроград. 1921. Лондон, «Кристис», 2017. 6000–8000 GBP, уход 21 250 GBP.
- Тарелка декоративная «Коломбина». Государственный фарфоровый завод, Петроград. 1922. Лондон, «Кристис», 2017. 5000–7000 GBP, уход 8750 GBP.

ОЦЕНКА ИЗДЕЛИЙ ИЗ ФАРФОРА

Изделия из отечественного фарфора постоянно присутствуют на зарубежных и отечественных аукционах, оценка большинства предметов вполне сопоставима с тем, как оцениваются аналогичные вещи, выпущенные на зарубежных предприятиях. Это определено тем высоким художественным уровнем, какой поддерживался на большинстве российских заводов в течение более чем двухвековой истории фарфора в нашей стране. На оценку конкретных изделий влияет множество факторов, и прежде всего — время. И очевидно, к более ранним изделиям, скажем XVIII в., особое

отношение. С годами их становится меньше и меньше. Однако и в этой группе предметов есть свои лидеры: это прежде всего предметы екатерининского времени из Орденских сервизов и раритетные вещи, коими являются подарочные чашки российских императоров XVIII в. В то же время на предметы из Собственного, Яхтенного сервизов сложилась цена не столь высокая, а на отдельные вещи из ординарных сервизов вполне демократичная.

При оценке изделий из фарфора всегда берется в расчет уровень исполнения и декора. Особо ценятся сложные живописные композиции, иногда представляющие собой целые картины на фарфоровой чашке или тарелке, чем отличается отечественный фарфор XIX в. Отсюда столь высокая цена на тарелки с военной тематикой, довольно часто встречающиеся на аукционах. Влияет на стоимость и тот факт, что продается — отдельный предмет или сервиз, так как многие вещи приобретаются не только для коллекционирования, но и для использования. Важно и то, где изготовлена та или иная продаваемая вещь. Естественно, особо высокую цену дают за изделия Императорского фарфорового завода, поскольку именно на этом производстве без оглядки на какие-либо экономические соображения в течение всего времени выпускались высокохудожественные вещи, над созданием которых трудились лучшие художественные мастера. Однако и на других российских предприятиях создавалось немало интересного. Так, достаточно высоко всегда оцениваются отдельные предметы из орденских сервизов завода Гарднера, его знаменитые «крылатые» чайно-кофейные сервизы и даже отдельные чашки, выпущенные в первой половине XIX в.

Но и на заводах Попова, Корнилова, Кузнецова изготавливалось немало уникальных вещей. Фактор времени оказал немаловажное воздействие на то, что массовая посуда завода Кузнецова, выпущенная на рубеже

XIX–XX вв., сейчас приобрела стабильную цену и спрос на антикварном рынке. Хотя большая часть этих предметов не имеет уже ручной росписи, а декорирована при помощи деколи и аэрографа, качество фарфоровой массы, отменный вкус в выборе орнаментов и «стильность» привлекают покупателей. Значительно выше стоимость различных предметов украшения интерьера: ваз, кашпо, картин на фарфоре, зеркал и канделябров.

ПОДДЕЛКИ ИЗДЕЛИЙ ИЗ ФАРФОРА

Создание фарфоровых подделок — достаточно трудоемкое и хлопотное занятие, требующее определенного оборудования и мастерства формовщиков, скульпторов, живописцев и позолотчиков. Поэтому подделывать становится выгодно прежде всего большие дорогостоящие вещи, например вазы Императорского фарфорового завода. Как известно, они представляют собой сборные конструкции: массивное основание крепилось к основному объему при помощи металлических винтов. Да и сам объем состоял из нескольких деталей. Если в процессе жизни такой вазы разбивалась какая-либо часть, то теоретически возможно составление из нескольких поврежденных изделий одного целого. Особенно если предмет небольшого объема. Можно дополнить утраченную деталь и современной вставкой. Однако следует заметить, что встречаются подобные доработки сравнительно редко.

Ажиотажный спрос на русский фарфор, сопровождающийся ростом цен на международных аукционах, привел к увеличению особого рода подделок, когда изделия, не имеющие марок, выдавались за произведения известных фирм. При распознавании подобных фальсификаций следует особое внимание уделять мелким деталям живописных сюжетов, изучать способы и качество нанесения фарфоровой марки. В случае

с особо дорогими изделиями следует обращаться к архивным материалам по истории тех или иных производств.

Возможны и последующие доработки более ранних чистых форм. Так, после революции на Императорском фарфоровом заводе скопилось большое количество «белья», которое расписывалось мастерами, создавшими уникальный агитационный фарфор. Если в наше время подобный предмет попадает в руки мошеннику, то он способен найти ему применение, сымитировав старинный декор на чистой тарелке.

Еще один ход недобросовестных продавцов произведений искусства — продажа несведущим покупателям более поздних повторений популярных моделей. Так, на заводе Гарднера на протяжении всего XIX в. выпускались фигурки «Волшебного фонаря», были многочисленные доделки различных императорских сервизов. Когда разница в цене за более ранние вещи составляет не одну тысячу долларов, то, естественно, возникает соблазн искусственно состарить изделие, исправить марку. Кстати, реплики знаменитых предметов, которые выпускаются сейчас на петербургском заводе, также предоставляют такую возможность. Поэтому так важно внимательно относиться к малейшим деталям росписи, способам нанесения марки, полезно бывает сравнить предмет с оригиналом.

ЭКСПЕРТИЗА ИЗДЕЛИЙ ИЗ ФАРФОРА

Работая над экспертизой произведений декоративно-прикладного искусства из фарфора, следует опираться на тот исторический опыт, что нашел отражение в многочисленных монографиях и статьях, написанных по истории отечественного фарфора. Время и место создания вещей чаще всего можно идентифицировать по марке, которая, как правило, имеется. Если же таковая отсутствует, то для идентификации следует

внимательнее относиться к анализу художественного решения предмета.

При описании предмета указывается его размер, качество декора, материал и способ изготовления, его характер, отдельно оговаривается применение позолоты и различные приемы ее использования. Согласно стилистике декора можно идентифицировать период создания, а определенный художественный уровень поможет сориентироваться в производителе.

Оценку предмета следует производить исходя из прецедентов продаж на мировых аукционах и с учетом реалий отечественного антикварного рынка.

ОБРАЗЦЫ ЭКСПЕРТНЫХ ЗАКЛЮЧЕНИЙ

Экспертное заключение № 1

Мною, Переятенец Верой Ивановной, являющейся дипломированным искусствоведом, экспертом, аттестованным Министерством культуры РФ, с правом проведения экспертизы по произведениям живописи, графики, предметам ДПИ (Россия XVII–XX вв.), удостоверение № 0186, зарегистрированной в качестве индивидуального предпринимателя (ОГРНИИП № 311784725500734, с правом ведения экономической деятельности по ОКВЭД 74.84, оценка предметов интерьера, не являющихся предметами недвижимости, и 73.20, научные исследования и разработки в области общественных и гуманитарных наук), со стажем экспертной работы 15 лет, проведена искусствоведческая экспертиза одного предмета на основании обращения частного лица.

Объект исследования

Чайная пара. Материал — фарфор, роспись надглазурная, позолота. На донышке блюдца и чашке — коричневая заводская марка: под двуглавым орлом «Завод Б. Корниловыхъ» в Санкт-Петербурге, ставившаяся

на изделиях завода в 1843–1860 гг. Размер блюдца в диаметре 140 мм, чашка 82 мм, высота 58 мм.



Исследование

На исследование представлена чайная пара, декорированная цветочной росписью. Форма чашки — в виде цветка колокольчика, сужающаяся книзу, ручка скульптурная, в виде веточки с листьями, отделана позолотой. Края блюдца и чашки волнообразные, отделаны позолотой. Роспись представляет собой изображение букетов из колосков пшеницы, написанных золотом, и цветков василька, перевитых золотым же бантом.

Данный декор соответствует общей стилистике второго рококо, направления, господствовавшего в декоративном искусстве в середине XIX в., что соответствует дате создания предмета, установленной по марке.

Качество исполнения чашки, тонкий черепок, оригинальный характер декора позволяют характеризовать данный предмет как уникальный, представляющий исторический и коллекционный интерес.

Заключение: представленный на исследование предмет — чайная пара из фарфора — выполнен на заводе братьев Корниловых в период 1843–1860 гг. Является образцом декоративно-прикладного искусства середины XIX в.

Экспертное заключение № 2

Мною, Переятенец Верой Ивановной, являющейся дипломированным искусствоведом, экспертом, аттестованным Министерством культуры РФ, с правом проведения экспертизы по произведениям живописи, графики, предметам ДПИ (Россия XVII–XX вв.), удостоверение № 0186, зарегистрированной в качестве индивидуального предпринимателя (ОГРНИИП № 311784725500734, с правом ведения экономической деятельности по ОКВЭД 74.84, оценка предметов интерьера, не являющихся предметами недвижимости, и 73.20, научные исследования и разработки в области общественных и гуманитарных наук), со стажем экспертной работы 15 лет, проведена искусствоведческая экспертиза и оценка одного предмета на основании обращения частного лица.

Предмет исследования

Скульптура декоративная «Русская». Авторы: С. Б. Велихова, Л. И. Лебединский. Ленинградский фарфоровый завод им. М. В. Ломоносова, 1950-е гг. Материал — фарфор, роспись надглазурная, позолота. Размер 29,5 см.

Исследование

Скульптура из фарфора «Русская», представляет собой девушку в русском национальном костюме с раскинутыми в танцевальном жесте руками. На голове — платок с голубыми цветами, сарафан богато украшен позолотой и крупными розами. Данная скульптура выполнена по модели 1951 г. скульптора С. Б. Велиховой, автор росписи — художник Л. И. Лебединский.



На обороте подставки синяя надглазурная заводская марка ЛФЗ, применявшаяся в изделиях 1950-х гг., красная в/с, синяя 1 л, в тесте — //, что позволяет датировать данный предмет 1950-ми гг.

Скульптура «Русская» выпускалась небольшим тиражом и является достаточно редкой. Этот факт и качество выполнения росписи позволяют утверждать, что данный предмет представляет собой историческое, коллекционное и музейное значение.

Оценивая данный предмет, эксперт исходил из следующего определения понятия «рыночная цена»: это средняя арифметическая цена, по которой можно приобрести товар на определенном рынке. Также под ры-

ночной ценой понимают среднюю цену определенного товара за конкретный промежуток времени.

При этом были учтены те предложения, что существую в данный момент на антикварном рынке.

Пример № 1

На антикварном интернет-аукционе «Мешок.ру» аналогичную скульптуру С. Б. Велиховой, расписанную по эскизу Т. Н. Беспалова-Михалева, предлагают за 400 000 рублей. Данный вариант росписи более скромен, нет проработки мелких деталей, в нем отсутствует такое количество позолоты.

https://meshok.net/item/34093159



Пример №2

Там же есть вариант данной статуэтки, в декоре которого использована позолота. Однако в представленной на исследование скульптуре более тщательно проработаны лицо и платок.



Данный вариант предлагается по цене 350 000 рублей. (https://meshok.net/item/26329219).

Однако оба экземпляра продаются достаточно давно и не имеют спроса. Учитывая современное состояние антикварного рынка и количество предложений, эксперт счел возможным оценить представленную на исследование скульптуру в 300 000 рублей.

Заключение: представленная на исследование скульптура «Русская» из фарфора выполнена на Ленинградском фарфоровом заводе им. М. В. Ломоносова в 1950-х гг. Ее автор — скульптор С. Б. Велихова. Автор росписи — Л. И. Лебединский. Является уникальным образцом фарфоровой пластики середины XX в. Рыночная стоимость данного предмета составляет 300 000 рублей.



СТЕКЛО



ИЗГОТОВЛЕНИЕ И СПОСОБЫ ДЕКОРИРОВАНИЯ

Стекло представляет собой светопроницаемое вещество, отличающееся блеском, светопреломляемостью, низкой электро- и теплопроводностью. Именно блеск и прозрачность позволяют использовать его для художественных целей. Это твердый, но, к сожалению, хрупкий материал, что делает старинные изделия, сохранившиеся до наших дней, особенно ценными.

Получается стекло методом сплавления кварца с окислами различных металлов. Кварц составляет 70–75% вещества. В этом качестве может выступать как речной песок, так и собственно кварц. Химическую стойкость и блеск стеклу придает окись кальция. Чаще всего это известь.

Следующие добавки влияют на такие качества стекла, как степень плавления и блеск. По ним и делят стекло на **три основных вида:** *содово-известковое, калийно (поташно)-известковое и калийно-свинцовое.*

Стекло с примесью соды легко плавится, хорошо поддается обработке, оно чистое и светлое. Если в смесь добавляют поташ, получаемый из золы буковых или хвойных деревьев, то стекло получается тугоплавким, твердым и не таким пластичным, но зато с очень сильным блеском. Оно имеет зеленоватый оттенок, обесцвечиваемый при помощи перекиси марганца. Свинцовое стекло довольно мягкое и плавкое, но очень тяжелое,

хорошо блестит и преломляет солнечные лучи, разлагая их на все цвета радуги.

Если во время плавления добавить окислы различных металлов, то можно получить цветное стекло. Железистые соединения окрашивают его в голубовато-зеленый, желтый и красно-бурый цвет, окись марганца — в желтый, коричневый и фиолетовый, окись урана — в желтовато-зеленый (урановое стекло), окись никеля — в фиолетовый, окись сурьмы и сульфид натрия — в желтый. Очень красивый желтый цвет получается при добавке коллоидного серебра, при добавлении окиси меди получается красный цвет (медный рубин), коллоидного золота — золотой рубин. Если в массу добавить пережженную кость, то получается костяное стекло, а добавка смеси полевого и плавикового шпата дает молочное стекло. Если концентрацию примесей последних уменьшить, то получается опаловое стекло.

История стекольного производства насчитывает около четырех тысяч лет. Первоначально его плавили на открытых очагах в специальных сосудах. Со временем, при сохранении основных технологических принципов, изменялись конструкции печей для варки стекла. Необходимая температура плавления превышает 1200 °С. Вплоть до конца XVIII в. использовали две печи, в одной из которых происходила варка стекла, а во второй разогревалось готовое изделие. Необходимость использования высоких температур приводила к тому, что стекольные заводы создавались в местах, богатых лесом, при использовании для топки угля стекло получалось с желтоватым оттенком.

Старинные изделия изготавливались довольно трудоемким способом — выдуванием. Для этого стеклодув использует тонкую металлическую трубку длиной 1–1,5 м, на одну треть обшитую деревом и снабженную на конце латунным мундштуком. С ее помощью он набирает из печи расплавленное стекло, выдувает

его в форме и формует, а затем обрезает ножницами. С помощью специальных клещей форма может вытягиваться, специальными приспособлениями делаются различные украшения — узоры. Отформованное таким образом изделие получает окончательную обработку в обжигательной печи. Рядовые изделия формуют при помощи пресса, однако таким образом изготавливали и некоторые художественные изделия эпохи модерна.

Способы декорирования изделий из стекла можно разделить на две большие группы. Первая — это так называемые *гутные техники*, при которых собственно производство стекла и его украшение едины, поскольку происходят непосредственно у печи, когда стеклянная масса еще горячая. К гутным техникам относятся: «стеклянная пряжа» — наматывание на горячую стеклянную заготовку в виде толстой спирали того же или окрашенного стекла, наплавление «капель», «горошинок», «стеклянная вить» — покрытие изделий из опалового или цветного стекла, «миллефиори» — запаивание в наружную поверхность стекла мелких стеклянных пластиночек, изображающих пестрый цветок в разрезе. Очень эффектным средством декорирования является также авентурин — добавление в стеклянную массу закиси меди и окалины, в результате плавки которых выпадают золотистые кристаллы меди. Льдистое стекло (эффект кракле) получается путем резкого охлаждения заготовки, отчего на поверхности образуется сеточка. Техника многослойного, или внутринакладного, стекла заключается в том, что один цвет стекла наслаивается на другой в горячем виде, а затем изделие дорабатывается шлифовкой или травлением.

Помимо гутных техник существует еще много других способов декорирования уже готовых изделий. Это прежде всего различные виды *росписей*: холодным способом, способом прижигаемых красок и посредством наложения на стекло металлов в виде серебряной и золотой фольги.

Холодным способом стекло расписывают специальными непрозрачными красками — масляными или лаковыми. Краска наносится на внутреннюю сторону изделия в обратной последовательности, то есть сначала кладут свет, а потом тени. Очень часто такая техника комбинируется с золочением. К сожалению, основным недостатком подобного декора является плохая устойчивость росписи, в отличие от росписи стеклянных изделий эмалевыми красками. Они по сути своей являются жидким стеклом и при обжиге в муфельной печи просто соединяются с основой. Эмаль бывает кроющей, непрозрачной и транспарантной, просвечивающей. Близка по внешнему виду к росписи и техника глазури. Для ее приготовления годны два металла — серебро и медь. Первое дает желтую глазурь, вторая — черную и красную. При обжиге глазурь становится составной частью стекла, затем ее можно травить, резать или расписывать.

В качестве декорирования стеклянных изделий используют еще резьбу, различные виды гравировки, шлифовку и травление плавиковой кислотой. Кислота делает поверхность стекла блестящей, а ее газы — матовой. Особенно популярна была подобная техника в эпоху модерна.

И здесь признанным лидером был Э. Галле.

ИСТОРИЧЕСКАЯ СПРАВКА

Стекольное ремесло на Руси было известно еще в XI–XII вв. Культурные связи с Византией, применение мозаичных украшений в храмах способствовали развитию производства смальты. И из той же массы изготавливались декоративные украшения. Существовало и выдувное стекло. Поскольку большинство мастерских в то время сосредотачивается при храмах, что связано с изготовлением мозаик, то в подобных условиях сложно было достичь прозрачности стекла

и основной упор делался на его цветовую выразительность.

Последующий исторический опыт России не способствовал развитию стекольного производства, поэтому вплоть до XVII в. основная масса предметов, используемых в быту россиянами, была привозной. Это западные «веницейские» изделия, ценившиеся достаточно дорого и доступные немногим, и гутное темно-зеленое стекло, привозившееся из Прикарпатья и Черниговщины. Такое стекло называли в Москве «черкасским». По своим стилистическим признакам эти немного грубоватые изделия соответствовали народной эстетике, отчего и были популярны в подобной среде.

Во второй половине XVII в. спрос на стеклянные изделия резко возрастает, однако экономические условия в России были таковы, что все попытки организовать производство оказывались неудачными.

Производство художественного стекла в России развивалось следующим образом.

Первый крупный завод художественного стекла возник в России как царское предприятие, в первую очередь обслуживающее двор. Он был основан в 1668 г. в селе Измайлово под Москвой. Для налаживания производства были приглашены иностранные мастера, поэтому было естественно, что основная масса выпускаемых изделий подражала западному венецианскому стеклу, но во многих из них прослеживается влияние и народного искусства. Очень скоро производство настолько выросло, что часть предметов выставлялась на продажу в Гостином Дворе.

Изменения Петровской эпохи, строительство новой столицы, европейская архитектура которой требовала иного подхода к освещению, заметно стимулировали стекольное производство, так что на рубеже XVII–XVIII вв. в России по царским указам основывается несколько заводов. Первыми были Ямбургский и Жабинский заводы под Петербургом. Есть предположение,

что производство на них было налажено еще шведами. После 1703 г. они стали собственностью А. Д. Меншикова, затем перешли в казну, а в 1730-е гг. были отданы в аренду В. Эльмезелю. В 1735 г. оба завода прекратили свое существование.

В 1730-е гг. в Петербурге, на Фонтанке, основывается Петербургский стекольный завод. К устройству производства здесь были привлечены мастера из Западной Европы, в частности из Германии и Богемии, что сказалось на стилистическом подражании ранних изделий. Однако русские мастера, успешно овладевая технологией, постепенно вырабатывают свой, оригинальный почерк. Так, в XVIII в. складывается отечественная школа гравировки по стеклу, основанная на национальной художественной орнаментике, соответственно канонам стиля барокко, который господствовал в декоративно-прикладном искусстве середины века и сохранил свое влияние в декорировании стекла почти до конца столетия. Помимо гравировки, использовалась роспись золотом, эмалевыми красками.

Со второй половиной XVIII в. связана деятельность и первых русских частных заводов, основываемых купечеством. Большинство из них размещались в Подмосковье и близлежащих губерниях, где были для этого все экономические условия: Москва продолжала оставаться крупным торговым центром и поставщиком сырья. Самыми известными среди них были фабрики Немчиновых и Мальцовых, монополизировавших впоследствии всю отечественную стекольную промышленность.

Первая мальцовская фабрика была основана Василием Мальцовым в 1723–1725 гг. в Можайском уезде. Для своего времени это было очень развитое производство. Сюда было выписано европейское оборудование — шлифовальные, гравировальные и полировальные станки. Основывали производство иностранные мастера, обучавшие русских крепостных, купленных

хозяином специально для работ на фабрике. Постепенно у Мальцовых формируется уникальный коллектив талантливых мастеров, среди которых наиболее известным был Степан Лагутин.

Очень скоро мальцовское стекло становится лучшим среди выпускаемых частными заводами. Здесь выполнялись даже заказы императорского двора.

В 1754 г. меньшая часть Можайской фабрики переводится в Трубчевский уезд, а оставшаяся часть в 1756 г. — во Владимирский уезд. Через несколько лет она станет известным на всю Россию заводом в Гусь-Хрустальном, успешно существующим и до сих пор. Вокруг него Мальцовы основывают еще несколько заводов, наиболее крупным из которых становится Золотковская фабрика.

С концом XVIII столетия связана организация еще ряда фабрик, хоть и уступавших по объемам производства стекла мальцовским, но также выпускавших высококачественную продукцию. Это Орловский, Бахметьевский и Потемкинский заводы.

Первый был куплен у Якова Немчинова в 1790-х гг. графом Ф. Г. Орловым. Располагался он в Калужской губернии, в селе Богородском. В 1798 г. его работа была приостановлена. После смерти Ф. Г. Орлова в 1796 г. его наследники владели уже тремя фабриками, также купленными у Немчинова, — Богородской, Милитинской и Вороненской.

Бахметьевский стекольный завод был основан в 1764 г. в Пензенской губернии. Завод князя Потемкина находился в Озерках, близ Петербурга, с 1777 по 1782 г. Затем перешел в казну и стал впоследствии Императорским стекольным заводом.

Среди изделий этого времени особенно интересны предметы из цветного стекла для украшения интерьера. К этому же периоду относится и распространение молочного стекла, призванного поначалу заменить более дорогой фарфор. Однако специфика материала

давала возможность достигать здесь высоких художественных качеств, что позволяет говорить о самоценности молочного стекла.

Производства, основанные в XVIII в., сохраняют свои лидирующие позиции и в следующем столетии. Однако Императорский стекольный завод начинает испытывать значительные трудности, что сказывается прежде всего на рентабельности предприятия. Двор неоднократно предпринимал усилия для улучшения этого положения: сокращался штат, делались попытки увеличения количества более дешевой продукции на продажу, но все это было безрезультатно. Отмена крепостного права в 1861 г. привела к тому, что управление завода было вынуждено проводить большую работу по сохранению штата высококвалифицированных мастеров, оставляя в их собственности дома, устраивая кассу взаимопомощи, школу. Все это в итоге и привело к тому, что впоследствии стекольный завод был объединен с фарфоровым. Однако экономические проблемы не помешали Императорскому заводу продолжать выпуск уникальных изделий из стекла, лучшие образцы которых сейчас хранятся в музеях. Здесь по-прежнему работают лучшие мастера, к созданию высокохудожественных изделий привлекаются выпускники Академии художеств.

Куда лучше в экономическом плане обстояло дело на частных заводах. К началу XIX в. их числилось более 140, но основная масса заводов выпускала оконное стекло и тару. Лучшее же художественное стекло попрежнему связано с заводами Мальцова, генерала Орлова, Бахметьева, для которых этот период становится временем расцвета.

На рубеже XVIII–XIX вв. происходят существенные изменения в технике и стиле русского стекла. Это связано с тем, что на смену бесцветному и цветному стеклу, украшенному гравировкой или росписью, приходит граненый хрусталь. Так называют тяжелое свинцовое стекло, обладающее красивым блеском. Для

его обработки изобретается новый способ декорирования — алмазная грань, при которой поверхность изделия украшалась пересекающимися под различным углом бороздками, так что образовывались правильные геометрические фигуры, подобные драгоценным камням. Прозрачный хрусталь, обработанный подобным образом, блестел и переливался всеми цветами радуги. Из этого материала изготавливались как мелкие изделия — предметы сервировки стола, так и крупные, монументальные. Подобные изделия разнообразной формы выпускались на протяжении всего столетия. Нередко они дополнительно украшались металлом, из которого изготавливались ручки, крышки для графинов и которым оформлялись края. В качестве материалов использовалась золоченая бронза, серебро и близкие к нему по внешнему виду различные ювелирные сплавы.

Однако богатые традиции развития стеклоделия в предыдущий период приводят к тому, что оно, заметно изменяясь, находит свое место и в новых условиях. В России осваивается выпуск граненых изделий из цветного стекла: рубинового, синего, а позднее, с 1840-х гг., уранового — желтого, имевшего своеобразный декоративный эффект.

Начиная с 1830-х гг. очень успешно используется многослойное стекло, дававшее возможность соединить прозрачность и драгоценную игру хрусталя с цветом. Изготавливались подобные произведения методом нанесения окрашенного слоя на готовую прозрачную основу, затем оно подвергалось огранке и лишние цветные участки срезались. Получались очень красивые прозрачные изделия с синим или красным узором — нацветом. Он мог быть как внешним, так и внутренним. Встречаются изделия, выполненные из уранового стекла с рубиновым.

Новшеством для второй трети XIX в. стало трехслойное стекло, в котором из-под внешнего покрытия

выглядывали еще и полоски молочного. Способ гранения в подобных изделиях был несколько иным. След от резца шел под более тупым углом, так что на срезе был виден промежуточный слой молочного стекла. Впоследствии, с распространением в искусстве эклектических тенденций, на многослойном стекле вырезались красочные орнаменты в различных стилях.

Молочное и близкое к нему по цвету опаловое стекло использовали также в сочетании с прозрачным хрусталем. Так, большое распространение получают изделия из него, декорированные медальонами из молочного стекла, на которых могла размещаться живопись. Вообще, в период господства алмазного гранения роспись красками и золотом как способ декорирования не была забыта. Изделия, украшенные подобным образом, попрежнему ценились очень высоко. Их заказывали для нужд императорского двора, приобретали частные лица.

Впоследствии, с середины XIX столетия, живопись стала более активно использоваться для украшения различных изделий из стекла. Связано это было и с изменением технологии. Дело в том, что сложная экономическая ситуация, в которую попали многие предприятия после крестьянской реформы, заставила некоторые из них, в частности Императорский стеклянный завод, отказаться от использования более дорогого свинцового стекла и перейти к известково-натриевому. Эклектика, господствовавшая в искусстве, позволяла мастерам быть свободными в выборе орнаментов и сюжетов для росписи.

На рубеже XIX–XX вв. достижения отечественной стекольной промышленности относятся прежде всего к технической стороне.

Развитие производства привело к резкому увеличению оконного стекла, тарной и бытовой посуды. Последняя делилась на технические и художественные сорта. Уникальные малосерийные изделия ручной работы выпускались теперь в меньшем количестве,

но и обычная бытовая посуда, благодаря применению новых технологий, стала более эстетичной. Во многом этому способствовало развитие промышленного производства, внедрение новых машин.

Лидирующая роль в изготовлении изделий из стекла по-прежнему принадлежит стекольным заводам семьи Мальцовых, которые в 1892 г. образуют Акционерное общество Мальцовских заводов. Самыми крупными среди них были заводы в Дятькове и Гусь-Хрустальном. Выпускаемая здесь стеклянная посуда отличалась несложными в выработке и удобными в употреблении формами.

Для декорирования была разработана специальная система гранения, которая позволяла разнообразить ассортимент и приспособиться к покупательской способности различных слоев населения. Стремясь к разнообразию, здесь освоили люстровые, отливающие металлическим блеском краски и цветные потравы стекла, впервые начали варку хрусталя из простых составов, путем многократной очистки добиваясь чистоты и прозрачности, при изготовлении рубинового стекла заменили золото на более дешевый медный краситель.

Помимо массового производства, здесь отчасти сохранилось и изготовление уникальных изделий. Так, на Дятьковском заводе были выполнены вещи в русском стиле с росписями Елизаветы Бём.

Никольско-Бахметьевский завод в это время продолжает выпускать бесцветное и цветное стекло на уровне, достигнутом в предыдущий период. Последний владелец завода, князь Оболенский, сохранил старые заводские порядки и аристократический характер продукции, которая была в основном уникальной и дорогостоящей.

Императорский стекольный завод в это время почти прекратил выпуск продукции для широкого потребительского рынка, сосредотачиваясь в основном на заказах императорского двора. Лишь единичные

экземпляры, не использованные или отбракованные дворцовым ведомством, продавались на заводе после специальных объявлений в прессе.

В 1890 г., после объединения стекольного завода с фарфоровым, первый оказался в подчиненном положении. Большинство продукции, относящейся к этому периоду, — повторы более ранних образцов. И лишь единичные экземпляры представляют собой крупные декоративные изделия уникального характера. На них опробовались и новые формы и технологии. В частности, на Императорском заводе впервые было применено химическое травление, позволившее добиваться уникальных результатов.

НАИБОЛЕЕ ТИПИЧНЫЕ И РАСПРОСТРАНЕННЫЕ ИЗДЕЛИЯ ИЗ СТЕКЛА

Приборы для напитков

Стакан — цилиндрический или конусовидный прибор, стеклянная масса которого распределена по всему объему, донышко слегка утолщено. Средняя высота изделия составляет 8–9 см. Предназначаются стаканы для различных напитков: компота, фруктовых вод, соков, молока и др.

Стопа — прибор для крепких напитков, в основном водки. В большинстве случаев имеет конусообразное тулово с заметным утолщением внизу, иногда на низкой ножке. Более ранние стопы, датируемые XVIII в., имеют довольно большой размер — от 10 до 16 см, позднее значительно меньше. По сравнению со стаканом этот прибор у́же в диаметре.

Рюмка — предназначена для крепких спиртных напитков: водки, коньяка, ликера. Для последних использовались узкие вытянутые рюмки. Размер данных предметов может колебаться от 5 до 15 см, в зависимо-

сти от времени изготовления. Примерно 1/3 от высоты составляет ножка с тонкой стойкой и круглым или прямоугольным основанием.

Бокал — предназначается для вина. Средняя высота 16–22 см, половину составляет массивная ножка, чаще всего украшенная различными утолщениями в виде «яблока» (круглое), «подушечки» (эллипсовидное) или «балясины» (грушевидное), нередко огранена. Тулово, как правило, конусовидное, расширяющееся в верхней части, либо округлое в нижней части, сужающееся кверху. Для шампанского используются бокалы вытянутой цилиндрической формы либо особой формы, близкой к полусфере.

Кубок — так же как и бокал, предназначен для вина, используется, как правило, во время особо торжественных церемоний, является атрибутом придворного быта. По форме близок к бокалу, однако его тулово больше по объему, ножка массивная и слегка приземистая. Кубок часто имеет дополнение в виде крышки.

Кружки — из стекла бывают двух видов, отличаются размерами. Наиболее распространены из них пивные, как правило, цилиндрической формы, с ручкой и крышкой. Однако в конце XVIII в., когда рынок был еще недостаточно обеспечен фарфором, из цветного и молочного стекла изготавливали небольшие кружечки, которые вполне годились для других напитков.

Чашки — чайные, чаще всего в комплекте с блюдцем, встречаются не так часто, но имеют определенное распространение. По форме идентичны фарфоровым.

Основная масса подобных приборов, сохранившихся до наших дней, — это изделия XIX — начала XX в. Однако встречаются и раритеты XVIII в. Как правило, это единичные экземпляры бокалов и кубков. Представить себе сохранившимся полный комплект из шести, двенадцати предметов довольно сложно.

Приборы для напитков XVIII в. из прозрачного, преимущественно поташного стекла довольно высокого

качества, обычно толстостенные и массивной формы, отчего вес их достаточно внушителен. Форма и декор их соответствуют стилистике барокко, определившей развитие стекла на протяжении большей части столетия. Крупные тулова бокалов и кубков были конусообразно расширены кверху, ножка богато декорирована выступами пышного объема, нередко дополнена огранкой либо включением нити венецианского стекла, контрастно выделяющегося в прозрачной массе. Однако основной декор сосредотачивается на тулове. Самым распространенным способом украшения была гравировка, оставляющая на стекле матовый рисунок. И здесь русские мастера XVIII в. достигли высоких вершин. Освоив все приемы западноевропейских учителей, они вырабатывают свой стиль. В ткань барочного орнамента вплетаются изображения двуглавого орла, вензелей и даже людей, создаются целые композиции. Гравированный узор мог быть оттенен позолотой и черной краской, как это стало модно в середине века, однако роспись золотом широко использовалась и как самостоятельная форма декора. Особенно эффектно орнаменты и изображения, выполненные таким образом, смотрелись на изделиях из цветного стекла (в то время — темно-синего или бирюзового). Подобные изделия были распространены с 1780-х гг., отмеченных становлением классицизма в прикладном искусстве. Они имеют более сдержанную форму и украшены узкими полосками строгого орнамента.

К концу столетия относятся также бокалы и стаканы, расписанные эмалевыми красками. Здесь преобладают растительные орнаменты нежных цветов. Подобные предметы, отличавшиеся высоким качеством исполнения, характерны для завода Бахметьева в селе Никольское. Одним из известнейших мастеров, работавших здесь, был А. Вершинин. Среди его работ — уникальные вещи вроде стакана с двойными стенками, между которыми красками, с добавлением

растительных материалов — веточек, цветов, листиков, — выполнен сельский пейзаж. Подобных предметов до наших дней дошло немного, но они есть. Во всех них присутствуют оригинальные декоративные композиции — коллажи.

Особое место среди изделий XVIII в. занимают предметы из молочного стекла. Возникшее в качестве альтернативы фарфору, оно использовало и характерные для него приемы декорирования — живопись эмалевыми красками в виде орнаментальных или фигурных композиций.

В конце столетия вновь становится популярным бесцветное поташное стекло, которое в XIX в. было вытеснено свинцовым «хрусталем». Теперь основная масса изделий, изготовленных из этого материала, покрывалась алмазной гранью, отчего рюмки, бокалы, стаканы, выполненные подобным образом, переливались всеми цветами радуги, подобно бриллианту. Они имели массовое распространение. На заводах Мальцова подобный способ обработки на рубеже XIX–XX столетий позволял даже выпускать изделия различной стоимости — в зависимости от количества граней.

Однако такое использование хрустального стекла не было единственным. Традиции развития цветного стекла сохраняются в XIX в. в новой форме многослойного стекла, что позволило соединить хрусталь с цветом. Особенно эффектно выглядят кубки и бокалы из «рубинового» стекла.

Во второй половине XIX в. немало было выпущено изделий с украшениями в виде медальонов из молочного и опалового стекла с живописью. Во второй его половине нередки были и изделия из прозрачного и цветного стекла, украшенные живописью эмалевыми красками в различном стиле. Очень популярны были высокие декоративные стаканы — карандашницы из прозрачного или цветного стекла, украшенные живописью в готическом или русском стиле эмалевыми красками.

В дальнейшем на Императорском стекольном заводе будут даже возрождены гравировки и росписи предшествующего столетия. Частные предприятия, поставленные в более жесткие экономические условия, будут использовать в качестве основного приема украшений алмазную грань.

Сосуды для напитков также различаются по их назначению.

Штоф — плоская емкость в виде параллелепипеда с невысоким узким горлышком и пробкой — предназначался для вина или водки.

Графин — так же как и штоф, предназначался для подачи к столу вина или водки. Но в отличие от первого имеет цилиндрическое или шарообразное тулово, переходящее в длинное узкое горлышко со стеклянной пробкой.

Кувшин — бывает, как правило, традиционной формы, пришедшей еще из гончарного ремесла, с ручкой с одной стороны и суженным горлышком на противоположной стороне, предназначенным под слив. Используется в качестве емкости для молока, соков, воды. Иногда пополняется крышкой.

Так же как в ситуации с приборами, основная масса сосудов, дошедших до наших дней, относится к XIX — началу XX в. XVIII столетие представлено в основном штофами и небольшим количеством графинов.

Штоф был самой распространенной емкостью под спиртные напитки в допетровскую эпоху, и поэтому, с началом активного стекольного производства, их по традиции выпускали больше. Штофы XVIII в. немного грубоваты, выполнены из толстостенного стекла, имеют плоскую прямоугольную форму. Украшались подобные изделия, как правило, гравировкой и резьбой. Декоративные мотивы были весьма разнообразны: растительные и геометрические орнаменты, изображения пейзажей и отдельных растений и очень

распространенные в этот период вензеля и гербы. Декор мог располагаться как на лицевой стороне, так и на двух сразу.

Помимо бесцветных прозрачных сосудов, изначально весьма распространены были изделия из цветного стекла. Это и зеленые гутные черкасские вещи, и разнообразные изделия частных фабрик преимущественно синего стекла. Подобные штофы украшались росписью, более дорогие варианты — позолотой. Мотивы живописи были самыми разнообразными. В черкасском стекле встречаются многоцветные композиции, близкие по своим изобразительным качествам к народным лубкам.

Подобные предметы, выйдя на некоторое время из обихода, вновь станут актуальными на рубеже XIX–XX столетий, когда под влиянием неорусского стиля на Дятьковском заводе Мальцова будет предпринята попытка возрождения гутных изделий из зеленого стекла, для росписи которых будет привлечена Елизавета Бем. Да и старинные предметы в это время обретают как бы новое звучание. На антикварных аукционах нередки штофы, традиционные для XVIII столетия, дополненные серебряными пробками, выполненными фирмой «Фаберже».

Форма этих сосудов с течением времени постепенно менялась, они становились более изящными, украшались в соответствии с веянием времени. Так, в XIX в. изготавливалось немало предметов из свинцового хрусталя, декорированных алмазной гранью. Встречаются экземпляры из цветного и многослойного стекла.

Помимо штофов, в XVIII столетии для подачи на стол напитков начинают использовать графины. Их широкое появление в русском обиходе связано уже со второй половиной века, когда на многочисленных частных заводах получает распространение цветное и молочное стекло. Ранние графины имеют простую цилиндрическую форму, их основная эстетическая ценность

заключена в качестве материала и декоре. В большинстве случаев это была многоцветная живопись по молочному стеклу или позолота по синему кобальту. Среди изделий XVIII столетия отличаются оригинальностью формы графины с четырьмя емкостями для различных сортов вин. Иногда они даже декорировались надписями с указанием, где, в каком отделении, что может храниться. В XIX в., особенно в период ампира, графины становятся более массивными, обретая архитектоническую основательность, свойственную всему классическому искусству. Помимо самых распространенных изделий из хрусталя с алмазной гранью, к сожалению, плохо поддающихся датировке из-за своей универсальности, особенно популярны изделия, украшенные медальонами из молочного стекла с росписью. Как правило, они изготавливались в комплекте со стаканчиками или бокалами.

Распространены были изделия с цветным двухслойным и многослойным стеклом, в декоре которых используется как алмазная грань, так и различные орнаментальные мотивы. Во второй половине XIX в., с возрождением интереса к расписному стеклу, подобные изделия часто стали украшаться подобным образом в различных стилях.

Нередко форма и декор, выбранные для сосуда, не соответствовали специфике самого материала — стекла. Так, встречаются графины, выполненные в русском стиле на Императорском заводе, весьма традиционная форма которых, дополненная плоскими стилизованными изображениями лошадиных голов, больше напоминающих вырезанные из картона, чем из стекла, да и их расположение не соответствует конструкции предмета. Сам графин сплошь покрыт живописными орнаментами, закрывающими живописную поверхность стекла.

На рубеже XIX–XX вв. эпоха модерна, положившая конец стилевой разнородности, использовала как раз свойства самого стекла, его пластичность. К этому

времени, помимо изделий из цветного многослойного стекла, относится ряд графинов из прозрачного стекла, где в качестве декора используются рельефные или выгравированные изображения любимых в этот период вьющихся растений.

Большинство же бытовых изделий предреволюционного времени — весьма традиционной формы, с шарообразной нижней частью и узким высоким горлышком. В их декоре применяются различные приемы, но гранение и гравировка были самыми распространенными.

Однако самые простые предметы обрели в наши дни определенную ценность благодаря качеству материала и хорошо продуманной форме.

Кувшины, используемые в качестве сосудов для ягодной воды, морсов, лимонада и пр., довольно часто встречаются среди предметов сервировки XVIII в. В этот период они, как правило, изготавливались из цветного стекла и декорировались росписью с использованием изображений цветов и ягод. Очень интересные кувшины производились на заводе Бахметьева. Расписанные гирляндами цветов красками нежных эмалевых расцветок, они на первый взгляд напоминают аналогичные изделия из фарфора, но блеск и прозрачность материала придают им особый декоративный эффект, свойственный только стеклу.

Цветное стекло в сочетании с росписью встречалось и в течение всего следующего столетия, особенно во второй его половине. Теперь подобные изделия декорировались орнаментами в различных стилях. Наиболее популярными были поначалу готические и византийские мотивы, вытесненные в 1860–1890-е гг. стилем рококо.

Однако XIX в. внес много новшеств в традиционную форму кувшина. Он приобретает совершенно иной вид. В моду входят изделия из граненого хрусталя, который великолепно сочетается с металлом. Теперь ручка, а также окантовка края изделия изготавливались из

металла, чаще всего серебра, в более дешевых изделиях — из подобных ему сплавов. Такой дизайн оказался настолько популярен, что используется до сих пор.

Изделия из цветного стекла изготавливались, как правило, в сочетании с более простым металлом. Иногда они дополнялись росписью. На рубеже веков появляется больше кувшинов из прозрачного стекла без алмазной грани, иногда с гравированным рисунком, который часто повторял основные элементы декора металлической отделки.

Предметы сервировки стола

В течение всего дореволюционного периода развития русского художественного стекла выпускалось немало других изделий, предназначенных для сервировки стола: вазочки для варенья, конфетницы, салатницы и пр. Их форма и декор соответствовали основным принципам развития декоративно-прикладного искусства, сохраняя, однако, те качества, которые были определены функционально. Так, вазочке для варенья полагалось быть на тонкой ножке и очень часто с крышкой, салатницы были довольно объемными и, как правило, круглой или овальной формы, вазы для фруктов — плоскими и на высокой ножке. Приборы для специй напоминали по форме миниатюрные графинчики и чаще всего изготавливались из прозрачного стекла, граненого или нет.

Большинство подобных предметов, сохранившихся до наших дней, — это бытовые вещи, датированные концом XIX — началом XX в. Среди них есть немало предметов из цветного стекла с росписью. Однако чаще встречаются и дороже ценятся те, что выполнены из свинцового стекла и оправлены в серебро. Новшеством начала XX в. стали многочисленные изделия из так называемого ириизированного стекла, поверхность которых напоминала радужную пленку перламутра,

а также украшенные геометрическим абстрактным узором из стекловолоконных нитей.

Вазы

Декоративные вазы и кашпо для цветов входят в российский быт вместе с другими предметами Петровской эпохи. Поначалу эти изделия привозили из-за границы вместе с другими предметами роскоши для украшения интерьеров, а позднее их выпуск освоили отечественные стекольные заводы. Наиболее ценными являются экземпляры, выпущенные Бахметьевским и Потемкинским, позднее Императорским стекольным заводами.

Ранние русские вазы датированы второй половиной XVIII в., и в их форме и декоре сказываются стилистические принципы классицизма. Их формы близки к античным и, так же как в ряде других изделий декоративно-прикладного искусства, подчиняются архитектоническим законам ордерной системы. Практически все они имеют ножку-подставку, амфорообразное или кратеровидное тулово и узкое горлышко с небольшим раструбом либо, как в случае с кратером, неширокую окантовку. Прослеживается их очевидная близость с подобными изделиями из фарфора, однако стеклянные вазы, как правило, не достигали столь значительных размеров и изготавливались целиком.

Изделия из молочного стекла, естественно, подражали более дорогому фарфору, однако прозрачность и блеск поверхности стекла вносили дополнительный эстетический акцент. Основу декора составляли растительные орнаменты, цветочные гирлянды, выполненные эмалевыми красками. Они располагались таким образом, что оттеняли наиболее значимые конструктивные элементы. Иногда орнамент дополнялся композицией на античный сюжет, пейзажем или аллегорической фигурой. Подобные живописные изображения

часто заключались в овал и располагались на лицевой стороне изделия.

Цветное стекло могло быть прозрачным и смальтовым. В первом случае живописный декор, нанесенный на поверхность, просвечивал, подобно кружеву. Особенно эффектно смотрелись вазы из синего стекла с росписью золотом.

Конец XVIII — начало XIX столетия связаны с расцветом классицизма в декоративном искусстве, что, несомненно, сказалось на форме и декоре ваз. Вне зависимости от размера они подчинены ордерной архитектурной системе и подражают античным образцам. В отличие от других материалов, например фарфора, цветное или многослойное стекло сохраняет здесь свою индивидуальность: его отличает блеск и прозрачность, свойственные только этому материалу. Большинство изделий в XIX столетии изготавливались из свинцового хрусталя, особо парадные дополнялись деталями из золоченой бронзы. По этому же принципу выполнялись изделия из цветного стекла в сочетании с прозрачным. В начале столетия выпускается еще много изделий из непрозрачного стекла — смальты. В качестве украшения здесь используются детали из золоченой бронзы, а эстетическая ценность работы определена качеством материала и совершенством формы.

На рубеже XIX–XX столетий декоративные художественные изделия из стекла выпускались в основном на Императорском заводе. Вазы, сделанные в это время, отвечают новым веяниям стиля модерн, определившего все развитие прикладного искусства. Теперь доминирующими становятся естественные, природные мотивы. Форма ваз представляет собой единый объем, близкий к шару, эллипсу или овалу. Горлышко лишь слегка обозначено.

Изделия из прозрачного стекла чаще всего декорировались узором из стилизованных листьев, цветов лилий или вьющихся растений достаточно высокого

рельефа. Украшения создавались при помощи резьбы или гравировки. Особенно интересны в художественном плане изделия Императорского завода из прозрачного стекла. Весьма эффектны и вазы из прозрачного светло-сиреневого (аметистового) стекла, созданные на этом же предприятии.

Другое значительное направление работы русских стеклоделов — это опыты с многослойным стеклом, подобно тому, что выпускала знаменитая фирма Галле в Нанси. Отечественные художники подражают работам французского мастера, создавая вазы традиционных для того времени форм с изысканными растительными мотивами, рельефно выделяющимися на контрастном или близком по тону фоне. Вазы, выполненные в технике многослойного стекла на Императорском заводе, отличают довольно крупные размеры и утонченные формы. Русские мастера использовали метод механического снятия слоев стекла, в результате чего изделие приобретало рельефную поверхность подобно камее.

Опыты в области химического травления стекла позволили по-иному подойти к технике многослойного стекла, облегчив его производство и дополнив его новыми эстетическими качествами. Правда, поначалу химическое травление использовалось для создания натуралистических изображений, но постепенно модерн приходит и в эту область.

Вазы из цветного многослойного стекла, декорированные в технике многослойного травления, создаются в это время и на Гусевском хрустальном заводе. Основной декоративный мотив, используемый в качестве украшений, — пейзажи, горные или равнинные, все детали которых передаются с большим мастерством.

Еще одно направление в искусстве стекла этого времени связано с созданием довольно больших по размеру ваз из хрусталя, декорированных в технике алмазной грани, в прекрасных обрамлениях из серебра в стиле

модерн. Несмотря на традиционный характер огранки, эти изделия выглядят очень эффектно благодаря сочетанию высококачественного хрусталя с белым металлом. Чаще всего подобные изделия изготавливались известными фирмами, отсюда разнообразие дизайна и мастерство в исполнении.

Парфюмерные флаконы и туалетные наборы

Парфюмерные флаконы делятся на две группы: флаконы для духов и от духов.

Первые, флаконы для духов — это флаконы без марки. Они изготавливались из разнообразных материалов и могут датироваться самым различным временем. Вспомним описание А. С. Пушкиным туалетного столика петербургского денди Евгения Онегина. Среди прочей роскоши на нем — «чувств изнеженных отрада, духи в граненом хрустале». Эта строка в точности отражает модные тенденции того времени, касающиеся изготовления флаконов для духов. Производство подобных изделий из свинцового стекла, того самого «граненого хрусталя», было особенно массовым. Основным элементом декора стала алмазная грань, при которой поверхность изделия украшалась пересекающимися под различным углом бороздками, так, что образовывались правильные геометрические фигуры, как после огранки драгоценных камней. Подобный прием применяли долго, его использовали и тогда, когда многие заводы для удешевления производства перешли со свинцового на поташное стекло. Активное увлечение в 30-х гг. XIX в. цветным стеклом открывало широкие возможности. В России был освоен выпуск граненых изделий из цветного стекла: рубинового, синего, а позднее, начиная с 40-х гг. XIX в., ураново-желтого, имевшего своеобразный декоративный эффект. Все это многообразие использовали при изготовлении флаконов для духов — предмета, повсеместно распространенного в дореволюционном быту.

Помимо отдельных флаконов, существовала достаточно большая индустрия выпуска целых комплектов, куда входили коробочки для пудры и крема круглой, реже прямоугольной формы и флаконы для туалетной воды. Они были невелики по размерам, их высота не превышала 10–15 см.

Основной объем — цилиндрический, с округлыми краями, либо более строгий — в форме параллелепипеда, невысокое горлышко дополняла хорошо притертая крышка. В качестве украшения могла использоваться гравировка или алмазная грань. Очень часто крышки изготавливались из серебра.

С последней четверти XIX в. появились и флаконы от духов. Именно в это время небольшой частный бизнес по производству парфюмерии превратился в мощную отрасль промышленности, что потребовало соответствующего внешнего оформления продукции. Флаконы от духов, как правило, изготавливали для конкретных ароматов конкретного парфюмера, что подтверждалось либо фирменной наклейкой, либо наличием определенной информации на самом флаконе.

Историческая ситуация в России на протяжении почти всего XX столетия не способствовала взлетам парфюмерной промышленности. И естественно, развитию технического стеклоделия, необходимого для этой отрасли. Духи долгое время считались принадлежностью определенного сорта женщин. Но все-таки их производили, прежде всего на базе дореволюционной фабрики «Брокар» — ныне это «Новая заря». От общего потока квадратных безликих бутылочек с пластмассовыми пробочками сохранилось немало интересных предметов.

Следует отметить, что в нашей стране довольно пренебрежительное отношение к легкой промышленности, в особенности к парфюмерии, привело к тому, что стиль модерн, оказавший значительное влияние на развитие промышленного стекла в предреволюционное время, сохранялся очень долго. Он, например, присутствует

в дизайне флаконов для духов и одеколона «Красный мак», выпускавшихся в 1950-е гг. и даже позднее. Сам флакон прозрачный, в форме простого параллелепипеда, с граненой хрустальной пробкой. В нижней его части — матовая рельефная гирлянда из маков, в рисунке которой прослеживается стилизация модерна.

Стремление внедрить пропагандистские элементы в прикладное искусство коснулось и производства флаконов для духов. Так, автором был обнаружен любопытный флакон конической формы, на одной из сторон которого рельефное изображение серпа с молотом. В новую форму разлито старое содержание — «Русская фиалка», о чем свидетельствует сохранившаяся наклейка, отпечатанная, судя по орфографии, в дореволюционной типографии. О покорении Арктики и героях-полярниках напоминает флакон для туалетной воды «Русский север». По форме это ледяная глыба с фигуркой полярного медведя на крышке. Матовое стекло, из которого был выполнен флакон, имитирует лед. Мало кто задумывался о том, что форму для этого флакона создавал К. Малевич.

Самые знаменитые духи в СССР были, естественно, «Красная Москва». Надо отдать должное дизайну флакона, в силуэте которого читается образ русского храма. Особенно интересен старый вариант — с пробкой из стекла, что продавался когда-то в изящной коробке, отделанной шелком. Настоящими шедеврами промышленного стекольного искусства выглядят флаконы для одеколона и духов «Кремль» — в виде Спасской башни. А насколько оригинален флакон «Пиковой дамы» в виде параллелепипеда с рельефным изображением роковых карт!

Интересный коллекционный материал — фигурные флаконы. Помните парфюмерные наборы «Мойдодыр» из пионерского детства, в которые, помимо мыла, зубного порошка, входили забавные флакончики в виде собачек, птичек, рыбок?

Осветительные приборы

Благодаря своим декоративным качествам — светопроницаемости и способности преломлять и отражать световые лучи, — стекло начиная с XVIII в. используется в осветительных приборах.

Во многих люстрах не просто основным украшающим, но и формообразующим элементом являются подвески, которые в большом количестве крепятся на металлический остов, полностью закрывая его. Изготавливались подвески из хрусталя (свинцового стекла). Их форма со временем менялась. Так, в XVIII столетии, в период барокко, в ходу были довольно крупные подвески в форме стилизованного дубового листа. В пришедший ему на смену период классицизма отдают предпочтение геометрическим формам. Подвески становятся похожи на драгоценные камни различных размеров, ограненные в виде прямоугольников, пирамидок, многогранников. В период 1830–1840-х гг. в ходу были люстры, украшенные мелкими подвесками, которые соединялись в нити, подобно ожерельям. В дальнейшем роль хрусталя в декоре осветительных приборов снижается, но во многих из них можно встретить удлиненные подвески в виде многогранников.

Помимо подвесок в осветительных приборах используются разнообразные плафоны. Еще в конце XVIII столетия цельные стеклянные колоколообразные формы использовались для создания фонарей. Позднее, с развитием освещения и переходом на керосин, газ и электричество, плафоны стали играть более значительную роль. Большинство из них изготавливались из матового стекла, в более позднее время применялось и цветное. При всем разнообразии были популярны формы шара, распустившегося цветка или бутона.

Довольно часто встречаются использовавшиеся во второй половине XIX — начале XX в. фонари из

цветного стекла самой разнообразной окраски. Их поверхность могла быть гладкой, с тисненым узором либо украшена росписью. Поскольку они пропускали довольно ограниченное количество света, то предназначались для прихожих или спален.

Некоторые осветительные приборы целиком изготавливались из стекла. Так, в XVIII в. появились люстры в стиле барокко. Их основа была из молочного либо обычного стекла. Центром такой люстры был стержень с шарообразным утолщением, к которому иногда в несколько ярусов крепились многочисленные изогнутые ответвления с хрустальными подвесками. Люстры из молочного стекла, подобно фарфору, дополнялись росписью. Нередки в подобных предметах были и украшения в виде стеклянных цветов разнообразной окраски.

В этот период популярны были также выполненные из стекла жирандоли. Как правило, это были изделия традиционной барочной формы, дополнительными украшениями которых служили многочисленные подвески из хрусталя, иногда из цветного стекла. В зажженном виде они напоминают фонтаны, мода на которые появилась в России также в XVIII в.

Еще один период распространения светильников, полностью выполненных из стекла, связан с 1830–1840-ми гг. В это время на Императорском стекольном заводе для дворцовых интерьеров изготавливают торшеры и канделябры из граненого хрусталя в сочетании с золоченой бронзой. Согласно классическим канонам, в их форме четко прослеживается ордерное построение. Нижняя часть — массивное основание, выполненное из стекла с бронзовой отделкой, которое представляет собой подставку со звериными лапами или иным декоративным элементом. Стволы светильников напоминают колонны и дополнены бронзовыми соединительными кольцами, а также декоративными капителями. Сами держатели для свечей часто выполнены из бронзы со стеклянными розетками.

С изобретением в 1853 г. керосиновой лампы стекло используется и для изготовления этих светильников, а в конце столетия появляются подвесные керосиновые лампы с абажуром, напоминающие люстру.

Существовало две разновидности настольных ламп. В первом случае подчеркивалась декоративность резервуара, по форме напоминающего вазу. Нередко он изготавливался из цветного стекла, украшался тисненым узором, гравировкой или росписью. Во втором случае резервуар размещался на высокой ножке-подставке, а основное внимание уделялось форме и декору стеклянного абажура.

На рубеже XIX–XX вв. в моду вошли лампы, абажуры которых выполнялись из многослойного стекла, через которое просвечивали узоры из вьющихся растений. Большинство их привозилось из-за границы, но опыты отечественных стеклоделов в области травления стекла способствовали выпуску подобных изделий и в России.

ПРОБЛЕМЫ АТРИБУЦИИ ИЗДЕЛИЙ ИЗ СТЕКЛА

Стекло — очень хрупкий материал, и поэтому старинные изделия достаточно редки как в музейных, так и частных коллекциях, они составляют лишь небольшую часть от общих предметов, имеющих хождение на антикварном рынке. К атрибуции подобных раритетов необходимо подходить весьма осторожно, поскольку она требует определенных знаний и опыта.

С развитием промышленного стекольного производства многие фирмы предпринимают попытку самоидентификации. Так, изделия Императорского стекольного завода, подобно выполненным из фарфора, имеют марку в виде императорского вензеля, нередко с указанием года. Они гравировались либо вытравливались. Известен ряд марок завода Мальцовых. Это может быть травленое клеймо «Хрустальный завод Дятьково

ИПТТ», а на вазах из многослойного стекла начала XX в. присутствует рельефная надпись «Ю. С. Нечаева-Мальцова наследники», выполненная как подражание Галле. Однако большинство изделий не идентифицировано, поэтому при их атрибуции следует исходить прежде всего из признаков самой вещи, качества стекла, его цвета, различных способов и стилистики декора, что помогает установить время, место изготовления изделия. Незаменимым становится знание фактического материала. Нередко истина устанавливается при сопоставлении с другими подобными экземплярами.

О времени создания изделия достаточно может поведать и само качество стекла. Так, в XVIII в. оно слегка мутновато из-за технологических сложностей очистки, в первой половине XIX в. приобретает характерный металлический блеск, свойственный свинцовому стеклу, а в середине этого же столетия более легкое поташное стекло уподобляется по своим качествам свинцовому. Цвет стекла также несет существенную информацию. Зная время начала использования тех или иных компонентов, окрашивающих материал, можно установить довольно четкие границы создания изделия. Например, предметы из уранового стекла невозможно отнести к XVIII столетию, а многослойное травленое стекло — к началу XIX.

Значительную роль в атрибуции играют способы декорирования и стилистическое решение изделия. Ориентироваться в данном вопросе помогают как знания по истории стекла, так и более общие, по истории декоративно-прикладного искусства.

Более сложна идентификация изделий с деятельностью тех или иных заводов. Однако при определенном опыте и знаниях подобная задача также разрешима. Сталкиваясь впервые с любым предметом из стекла, прежде всего следует оценить его уровень: выполнено ли оно по специальному заказу или же это рядовая, массовая продукция. Богатый декор, наличие царских

или великокняжеских вензелей или гербов часто свидетельствуют о том, что оно было изготовлено на Императорском стекольном заводе, сохранявшем высокий уровень качества изделий на протяжении всей истории и обслуживающем прежде всего двор и высшую аристократию. Если предмет достаточно рядовой и по своему внешнему виду близок к современным, то, скорее всего, в ваших руках одно из многочисленных изделий так называемого мальцовского стекла позднего периода. Многочисленные образцы, опубликованные в различных изданиях по истории отечественного стекла, помогают путем сопоставления идентифицировать тот или иной предмет.

ПОДДЕЛКА ИЗДЕЛИЙ ИЗ СТЕКЛА

В силу определенных исторических особенностей русские изделия из стекла не играли значительной роли на зарубежных рынках, на которые всегда ориентировались местные дельцы, особенно в период существования подпольного рынка. Из-за хрупкости материала их довольно сложно было перевозить нелегальным способом, который, если не считать официальной государственной торговли антиквариатом, был единственным возможным способом переправки предметов искусства за рубеж. Поэтому старые изделия из стекла не пользовались такой популярностью у торговцев, как, скажем, предметы из серебра или иконы. Стеклом интересовались музейщики и знатоки-коллекционеры, обмануть которых непросто. Тем не менее ажиотажный спрос на предметы русского искусства породил особый вид подделки, применяемый и в живописи и известный как «перелицовка». Суть этого метода такова: в качестве основы используется западноевропейское изделие, чаще старое, достаточно хорошего уровня, на основании которого современными способами гравируется марка Императорского стекольного завода. При этом

следует большее внимание уделять как раз качеству исполнения марки, ее «включенности» в основную поверхность, соответствию сохранности ее и всего предмета. Здесь особенно уместно рассмотреть под увеличительным стеклом мельчайшие трещинки, царапины, которые на подлинных изделиях «живут» одной жизнью с маркой.

Чаще всего таким образом подделывают вазы Императорского стекольного завода эпохи модерна. Однако в этой категории нередко встречаются подделки и более ранних предметов. Чаще всего это масштабные вазы из цветного или прозрачного стекла, выполненные в сочетании с бронзой. Здесь, помимо качества стеклянной части изделия, следует обращать внимание на бронзовые детали и особенно на цвет позолоты, чаще всего выполненной химическим способом и имеющей яркий соломенно-желтый оттенок.

Наличие в стране довольно большого количества квалифицированных стеклоделов позволяет выпускать небольшими тиражами предметы, полностью копирующие дореволюционные образцы. Немало их создается в Санкт-Петербурге, в фирме «Росвуздизайн». Однако опытному эксперту без труда удастся определить то, что это новое изделие. Выдавать их за старинные предметы порой даже не имеет смысла.

РУССКОЕ СТЕКЛО НА ЗАРУБЕЖНЫХ АУКЦИОНАХ

Предметы сервировки

- Комплект из шести стаканчиков, вставляющихся друг в друга, с эмалевыми бабочками. Россия, конец XVIII — начало XIX в. Лондон, «Сотбис», 2002. 7000–9000 GBP.
- Бокал из граненого свинцового стекла с медальоном из молочного и надписью золотом: «В ознаменование

взятия Парижа 19 марта 1814 г.». И монограмма AI. Россия, начало XIX в. Нью-Йорк, 2003. 8000–12 000 USD.

- Кубок с крышкой из двухслойного стекла: прозрачное с кобальтовым. Россия, XIX в. Лондон, «Кристис», 2003. 1000–1200 GBP, уход 1195 GBP.
- Бокал из прозрачного стекла с позолотой. Императорский стекольный завод, Санкт-Петербург. Ок. 1830. Лондон, «Сотбис», 2004. 3000–5000 GBP.
- Кружка с крышкой из граненого свинцового стекла с медальоном из молочного, на котором изображение Кутузова, отделан золотом. Императорский стекольный завод, Санкт-Петербург. Ок. 1814. Нью-Йорк, «Кристис», 2005. 3000–5000 USD.
- Стакан двустенный с крышкой, декорированный изображением пейзажа, созданного при помощи коллажа из живописи с элементами растений. Завод Бахметьева, село Никольское, мастер А. Вершинин. 1795–1822. Лондон, «Сотбис», 2005. 80 000–120 000 GBP, уход 96 000 GBP.
- Три бокала, декорированные изображением герба Российской империи. Императорский стекольный завод, Санкт-Петербург. Ок. 1896. Нью-Йорк, «Сотбис», 2006. 12 000–15 000 USD, уход 24 000 USD.
- Стопа из прозрачного стекла с монохромной гравюрой, изображающей Петра I в доме Меншикова. Россия. Конец XVIII — XIX в. Лондон, «Сотбис», 2007. 3500–4000 GBP.
- Стопа из кобальтового стекла с монохромной гравюрой, изображающей Николая I. Россия. Первая половина XIX в. Лондон, «Сотбис», 2007. 3000–5000 GBP, уход 3375 GBP.
- Большой кубок с крышкой из рубинового стекла. Россия. 1820. Лондон, «Сотбис», 2007. 3000–5000 GBP, уход 6875 GBP.
- Два бокала из свинцового стекла, декорированные эмалевыми красками великокняжеским гербом

и монограммой AM. Императорский стекольный завод, Санкт-Петербург. Начало XIX в. Нью-Йорк, «Сотбис», 2006. 3000–5000 USD, уход 15 600 USD.

- Два кубка с крышками из прозрачного стекла, гравированными портретом императрицы и двуглавым орлом. Императорский стекольный завод, Санкт-Петербург. Период Елизаветы Петровны, около 1750. Лондон, «Сотбис», 2008. 10 000–15 000 GBP, 34 850 GBP.
- Штоф из зеленого стекла, декорированный живописным изображением герба Российской империи. Россия. Ок. 1786. Лондон, «Сотбис», 2006. 5000–7000 GBP, уход 5400 GBP.
- Штоф из прозрачного стекла, декорированный вензелем EII, с серебряной пробкой в виде двуглавого орла фирмы «Фаберже». Императорский стекольный завод, Санкт-Петербург. Период Екатерины II, 1782–1796. Лондон, «Сотбис», 2007. 4000–6000 GBP.
- Братина из стекла, декорированная росписью эмалевыми красками в русском стиле. Выполнена по эскизам Е. Бём. Мальцовский завод, Дятьково. 1875–1885. Лондон, «Сотбис», 2010. 7000–9000 GBP, уход 18 750 GBP.
- Бокал из прозрачного стекла, декорированный изображением двуглавого орла, выполненным при помощи гравировки и росписи золотом. Санкт-Петербург? 1741–1761. Нью-Йорк, «Сотбис», 2011. 6000–8000 USD, уход 6250 USD.
- Бокал из синего стекла с росписью золотом. Россия. Начало XIX в. Нью-Йорк, «Сотбис», 2011. 2500–3500 USD, уход 2500 USD.
- Стакан из прозрачного стекла с выгравированным изображением двуглавого орла из сервиза яхты «Онега». Императорский стекольный завод, Санкт-Петербург. Вторая половина XIX в. Нью-Йорк, «Кристис», 2011. 1500–2500 USD, уход 1500 USD. 5 June 2017, London.

- Группа предметов из прозрачного стекла с гравировкой из сервиза, изготовленного к празднованию 300-летия династии Романовых. Императорский стекольный завод, Санкт-Петербург. Период Николая II, 1912–1916. Лондон, «Кристис», 2017. 10 000–15 000 GBP, уход 17 500 GBP.
- Группа из шести кубков и бокалов для шампанского. Императорский стекольный завод, Санкт-Петербург. Конец XVIII — начало XIX в. Лондон, «Кристис», 2017. 5000–7000 GBP, уход 3750 GBP.
- Стеклянная чайница и кубок, декорированные эмалью. Императорский стеклянный завод, Санкт-Петербург. Чайница — период Александра II, кубок — период Александра III. Лондон, «Кристис», 2017. 3000–5000 GBP, уход 5625 GBP.
- Два бокала из банкетного сервиза и два бокала из сервиза, изготовленного к 300-летию династии Романовых. Императорский стекольный завод, Санкт-Петербург. Конец XIX — начало XX в. Лондон, «Кристис», 2017. 4000–6000 GBP, уход 5250 GBP.
- Бутылка из стекла. Императорский стеклянный завод, Санкт-Петербург. Период Александра III. Лондон, «Сотбис», 7000–9000 GBP, уход 6875 GBP.

Вазы

- Ваза в форме кратера из граненого свинцового стекла с отделкой из позолоченной бронзы. Императорский стекольный завод, Санкт-Петербург. Ок. 1825. Лондон, «Сотбис», 2004. 6000–8000 GBP.
- Две парные вазы в виде амфор из аметистового стекла с отделкой из бронзы. Императорский стекольный завод, Санкт-Петербург. Начало XIX в. Лондон, «Сотбис», 2004. 12 000–18 000 GBP.
- Ваза из прозрачного стекла с гравированным орнаментом в виде стилизованных листьев. Императорский стекольный завод, Санкт-Петербург. Период

Николая II, 1915. Лондон, 2006. 8000–12 000 GBP, уход 8400 GBP.

- Ваза из прозрачного стекла в стиле модерн, декорированная гравированными ветками. Императорский стекольный завод, Санкт-Петербург. Период Николая II, 1909. Лондон, «Сотбис», 2006. 8000–12 000 GBP.
- Ваза для цветов из многослойного стекла, декорированная растительными мотивами. Императорский стекольный завод. Период Николая II, 1901. Лондон, «Сотбис», 2007. 20 000–30 000 GBP.
- Две парные вазы из опалового стекла в форме кратера, декорированные росписью в античных традициях. Императорский стекольный завод, Санкт-Петербург. Ок. 1835. Нью-Йорк, «Сотбис», 2007. 150 000–200 000 USD.
- Две парные амфорообразные вазы из прозрачного стекла с бронзовыми ручками. Императорский стекольный завод, Санкт-Петербург. Ок. 1820. Лондон, «Сотбис», 2007. 12 000–18 000 GBP.
- Две парные вазы в форме кратера из голубой смальты на бронзовых подставках. Предположительно Императорский стекольный завод, Санкт-Петербург. Начало XIX в. Лондон, «Сотбис», 2007. 25 000–30 000 GBP.
- Две парные вазы из рубинового стекла с орнаментальной росписью золотом. Принадлежали Строгановым. Россия. XIX в. Лондон, «Сотбис», 2007, 8000–12 000 GBP.
- Две парные амфорообразные вазы из прозрачного стекла с гравировкой с бронзовыми ручками. Императорский стекольный завод, Санкт-Петербург. 1840-е гг. Лондон, «Сотбис», 2007. 15 000–20 000 GBP, уход 38 900 GBP.
- Ваза из стекла, декорированная камеями. Завод в Гусь-Хрустальном. Конец XIX — начало XX в. Лондон, «Сотбис», 2017. 8000–12 000 GBP, уход 21 250 GBP.

- Ваза из стекла. Императорский стекольный завод, Санкт-Петербург. Период Александра II. Лондон, «Сотбис», 2017. 10 000–15 000 GBP, уход 10 000 GBP.

ОЦЕНКА ИЗДЕЛИЙ ИЗ СТЕКЛА

Русские стеклянные изделия не так часто встречаются на зарубежных аукционах. Как правило, это несколько предметов на торги. Сама специфика этого материала, его хрупкость не располагает к излишним перемещениям. Но тем не менее отдельные произведения русских стеклоделов все же присутствуют на зарубежном рынке. В основном это бытовые предметы: стеклянная посуда, а также вазы. Наиболее недорогими из них являются рядовые предметы сервировки стола конца XIX — начала XX в.: бокалы для вина и шампанского. Естественно, что для покупателей интересны не столько отдельные предметы, сколько полные сервизы, пригодные для использования в быту. Различные украшения этих предметов, а также принадлежность их тем или иным членам царской семьи значительно увеличивают стоимость. Как свидетельствует статистика продаж, даже отдельные раритетные предметы могут стоить несколько тысяч долларов США. Возраст предмета, размер, цвет стекла, способ декорирования, использование позолоты влияет на его стоимость. Большую роль играет и оригинальный дизайн, завод-изготовитель, идентификация с известным мастером. Так, один из самых дорогих лотов русского стекла, когда-либо продаваемых на международных аукционах, — стопа с крышкой, выполненная в конце XIII в. на Бахметьевском заводе мастером Вершининым. Привлекательны для коллекционеров и предметы из знаменитых сервизов, каким был комплект посуды, сделанной для «Коттеджа» Александрии в Петергофе для кого-либо из царской фамилии, украшенной соответствующими монограммами.

Традиционно высоки цены на произведения, декор которых вдохновлен войной 1812 г.: это разнообразные стаканы, кружки, бокалы из свинцового граненого стекла с медальонами из молочного, украшенными портретами героев войны, вензелем Александра I и пр.

Эпохи историзма и модерна привнесли разнообразие в декоративное убранство стекла, тем не менее эти предметы менее ценны, чем вещи, созданные ранее. Увеличение стоимости возможно при наличии известной монограммы или герба. Из более поздних предметов наиболее значимыми являются те, что создавались по эскизам Е. Бём. Однако минимальное количество вещей на рынке и фактор времени сделали привлекательными для коллекционеров даже образцы массовой продукции.

Более высокий уровень цен присутствует в сегменте интерьерных вещей, прежде всего ваз. На стоимость здесь влияет возраст изделия, его дизайн, изготовление на крупном предприятии. Наиболее знаковые раритеты — это те, что создавались по эскизам великих дизайнеров, например работы А. Воронихина.

ОБРАЗЦЫ ЭКСПЕРТНЫХ ЗАКЛЮЧЕНИЙ

Экспертное заключение № 1

Мною, Переятенец Верой Ивановной, являющейся дипломированным искусствоведом, экспертом, аттестованным Министерством культуры РФ, с правом проведения экспертизы по произведениям живописи, графики, предметам ДПИ (Россия XVII–XX вв.), удостоверение №0186, зарегистрированной в качестве индивидуального предпринимателя (ОГРНИИП №311784725500734, с правом ведения экономической деятельности по ОКВЭД 74.84, оценка предметов интерьера, не являющихся предметами недвижимости, и 73.20, научные исследования и разработки в области

общественных и гуманитарных наук), со стажем экспертной работы 15 лет, проведена искусствоведческая экспертиза одного предмета на основании обращения частного лица.

Предмет исследования

Ваза для фруктов. Санкт-Петербург. 1900-е гг. Материал: прозрачное стекло, серебро 84 пробы. Размеры: высота основания 10 см, диаметр стеклянной чаши 23 см.



Исследование

Представленная для исследования ваза для фруктов представляет собой круглую стеклянную чашу

с углублением по центру, выполненную из прозрачного свинцового стекла, имеющего толщину 5 мм, характерный «металлический» оттенок и следы радужного блеска по граням. Весь объем чаши декорирован в технике гранения в виде оригинальной композиции — цветка из семи лепестков. Его центр совпадает с центром чаши, а лепестки заполнены двумя чередующимися вариантами гранения «русский камень». Края чаши отделаны фестонами-зубчиками.

Основанием вазы служит амфора, выполненная из серебра 84 пробы неизвестным петербургским мастером. Оно соединяется с чашей при помощи плоского круглого крепежа из серебра, который располагается в центре.

Данный предмет, выполненный в начале XX в. в России, представляет собой оригинальный пример совместной работы русских ювелиров и стеклоделов. Сохранность именно стеклянной части этого предмета придает ему большую значимость, а использование в качестве элементов гранения мотивов «русского камня» позволяет судить о высоком мастерстве исполнителей.

Сохранность: имеются небольшие царапины на серебряном основании и микроскопические щербинки на стеклянной чаше, как следствие бытования предмета.

Данная ваза-фруктовница представляет художественный, исторический и коллекционный интерес.

Заключение: представленная на исследование ваза для фруктов выполнена в России в начале XX в. и представляет собой уникальный предмет декоративно-прикладного искусства.

Экспертное заключение № 2

Мною, Переятенец Верой Ивановной, являющейся дипломированным искусствоведом, экспертом, аттестованным Министерством культуры РФ, с правом

проведения экспертизы по произведениям живописи, графики, предметам ДПИ (Россия XVII — XX вв.), удостоверение №0186, зарегистрированной в качестве индивидуального предпринимателя (ОГРНИИП № 311784725500734, с правом ведения экономической деятельности по ОКВЭД 74.84, оценка предметов интерьера, не являющихся предметами недвижимости, и 73.20, научные исследования и разработки в области общественных и гуманитарных наук), со стажем экспертной работы 15 лет, проведена искусствоведческая экспертиза одного предмета на основании обращения частного лица.

Предмет исследования

Флакон для духов. Материал — прозрачное стекло. Россия. Начало XX в. Размеры: высота без крышки 13 см, высота с крышкой 14,5 см, диаметр основания 4 см, диаметр крышки 3 см.



Исследование

Флакон для духов изготовлен из прозрачного поташного стекла, имеет легкий серовато-коричневый оттенок. В нижней части декорирован прессованным орнаментом, представляющим собой стилизованный в традициях модерна классический меандр. Ширина расположения орнамента 3,2 см. Затем форма флакона утолщается и представляет собой восьмигранник со слегка смягченными гранями, обозначенными выступами на поверхности стекла, после чего объем сужается и завершается стандартным цилиндрическим горлышком. Крышка круглая, плоская, с легким выступом к центру.

Стилистика формы флакона, характер орнамента позволяют произвести датировку данного предмета — рубеж XIX–XX вв. Вполне вероятно, что он был выполнен в России на стекольном заводе братьев Грибковых, располагавшемся в селе Костино Дмитровского уезда, под Москвой, имевшем до 1917 г. большой ассортимент флаконов в подобном стиле.

Сохранность: имеются небольшие царапины на донышке, как следствие бытования предмета, значительные сколы и повреждения отсутствуют. Следов реставрации нет.

Флакон, являясь примером массового промышленного стеклоделия, отличается добротностью исполнения и оригинальностью дизайна. Вследствие плохой сохранности и редкости в настоящее время подобных предметов представляет исторический, коллекционный и антикварный интерес.

Заключение: представленный для исследования флакон для духов выполнен в России в начале XX в. Представляет собой образец промышленного стеклоделия высокого уровня.

ЮВЕЛИРНЫЕ ИЗДЕЛИЯ



МАТЕРИАЛЫ И СПОСОБЫ ИХ ОБРАБОТКИ В ЮВЕЛИРНОМ ДЕЛЕ

Довольно обширный сектор предметов коллекционирования и антикварного рынка составляют ювелирные изделия. Это прежде всего ювелирные украшения и широкий спектр бытовых предметов: столовая посуда, украшения интерьера, галантерея, а также многочисленные сувениры. Материалом для изготовления ювелирных изделий служат драгоценные металлы и камни.

Из драгоценных металлов в ювелирном деле используют серебро, золото, палладий и платину. Они обладают необходимыми качествами, позволяющими изготавливать изделия самых разнообразных форм: мягкостью, тягучестью, пластичностью и способностью соединяться с другими металлами.

Наиболее дорогой здесь является платина, тяжелый тугоплавкий металл серовато-белого цвета. Он тягучий, ковкий, намного тверже золота и серебра, хорошо обрабатывается. В химическом отношении платина самая устойчивая, растворяется она лишь в горячей царской водке. Из-за довольно высокой стоимости массовое использование платины в XVIII — начале XX в. было довольно ограниченно, и изделия из нее на антикварном рынке встречаются достаточно редко.

Золото, помимо своих высоких технологических качеств, обладает приятными эстетическими качествами,

в чистом виде имеет ярко-желтый цвет. Для изделий из этого металла характерен хороший блеск, который усиливается при полировке. Как и платина, золото — химически нейтральный металл и растворяется только в царской водке, это качество также делает его привлекательным материалом для изготовления ювелирных украшений. Значительно реже золото используется для других работ, но при этом известны такие изделия, выполненные из него, как оклады икон, церковная утварь, посуда и другие сувениры, а также отдельные бытовые предметы — портсигары, кошельки и др.

Самыми распространенными являются изделия из серебра. Оно представляет собой металл белого цвета, очень пластичный, тягучий, устойчивый к воздействию влажной среды, темнеющий лишь при соединении с сероводородом, по мягкости стоит между золотом и медью. Благодаря этим качествам, а также приятному эстетическому виду, серебро с древнейших времен используется для изготовления различных предметов декоративно-прикладного искусства. В ювелирных украшениях серебро используется не только для изготовления недорогих вещей, но и в изделиях с бриллиантами, поскольку его белый цвет оттеняет блеск камней. В таких случаях из серебра изготавливают украшение целиком либо только оправу.

Драгоценные металлы в России всегда ценились достаточно высоко, особенно в древности, когда добыча из собственных месторождений была еще недостаточна, а основным источником поступления золота в стране служили иностранные монеты и слитки, поступающие в казну в качестве пошлины или выручки от торговли. Поэтому изделия из золота были недоступны широкому кругу людей. Лишь в XIX в., с открытием месторождений в Сибири и на Урале, начинается массовое его применение.

Однако в чистом виде золото и серебро из-за своей мягкости используются крайне редко — для придания

большей прочности к ним добавляют медь. Соотношение чистого металла и примесей в изделии находит свое отражение в пробе — особом клеймении, являющемся показателем качества.

Система клеймения, надлежащий надзор за качеством ювелирных изделий складывается в России лишь к XVII в., несмотря на то что отечественные мастера использовали серебро и золото с древнейших времен. Именно в XVII столетии принимается первый указ о клеймении всех продаваемых серебряных изделий двуглавым орлом. Делалось это в Московском серебряном ряду, бывшем тогда центром изготовления и распространения серебряных изделий. Тогда же появляются и первые клейма, являющиеся предшественниками современных проб. Они показывали, что металл, из которого изготовлен тот или иной предмет, не хуже признанного законом образца. В качестве последнего для серебра использовались иностранные монеты — талеры, получившие в России название «ефимков». Такое клеймо соответствовало примерно 81–84 золотниковой пробе. Существовало и более низкопробное серебро — «левок», соответствовавшее 60-й пробе. Со временем качество серебра заметно повышается, и уже через столетие хождение имеет в основном 84 проба, а для более дорогих изделий применяются 88, 89, 90, 91 и даже 94-я пробы. Эти цифры означают, что в металле, из которого изготовлено изделие, на 100 долей присутствует указанное число долей чистого серебра, а остальное — примеси.

Золотые изделия в большинстве своем вплоть до XIX в. изготавливались без клейма. Об этом свидетельствуют многочисленные памятники из музеев и частных коллекций страны. И это несмотря на то, что правительство стремилось регламентировать пробы, обязывая мастеров клеймить свои изделия. Так, указом Петра I от 13 февраля 1700 г. были введены четыре

пробы, но нередко различные мастера изготавливали низкопробные изделия, из-за чего существовали довольно высокие штрафы. С 20 февраля 1733 г., по указу Анны Иоанновны, запрещалось употреблять золото ниже 84 пробы. В XIX в., к которому относится большинство изделий, присутствующих на антикварном рынке, в ходу были изделия следующих проб: 36, 56, 72, 84, 92 и 96.

Постепенно в течение следующего столетия государственный контроль за качеством драгоценных металлов усиливается, появляются и дополнительные клейма. Так, у пробирных мастеров имелись свои личные клейма. В XVIII в. они именовались альдерманами и представляли собой сочетание трех букв в виде трилистника, причем верхние — это инициалы мастера, а нижняя — обозначение года. Такие клейма всегда присутствуют на старинной серебряной посуде, окладах икон.

В XIX в. в клеймах пробирных мастеров подобный принцип сохраняется, но буква-год заменяется на цифру.

С расширением сферы изготовления изделий из драгоценных металлов появляется необходимость введения знака, указывающего и на место изготовления. В местных пробирных инспекциях вводятся специальные клейма. Часто это были гербы тех или иных городов. Так, в Москве использовалось изображение Георгия Победоносца на коне, в Петербурге — скрещенные якоря. Позднее, в начале XX в., это свелось к присутствию специального знака у пробирного клейма — в виде женской головки в кокошнике.

Начиная с XVIII в. на большинстве изделий появляются клейма мастеров либо фирм, занимающихся производством ювелирных изделий. Клеймо мастера представляет собой, как правило, сочетание инициалов, реже, у наиболее известных фирм, это фамилия. Если

фирма-изготовитель имела статус поставщика императорского двора, то в клейме присутствовал и герб — двуглавый орел. Нередко в крупных фирмах, какой, например, была фирма «Фаберже», работали очень талантливые мастера, имевшие личное клеймо.

Помимо металла, идущего на изготовление оправ и используемого как самостоятельный материал, в ювелирных изделиях активно применялись вставки из драгоценных и полудрагоценных (поделочных) камней. Подобное разделение зависит от степени распространенности того или иного материала, его эстетических качеств, твердости, оценивающейся по 10-балльной шкале, что напрямую связано со стоимостью. Наиболее ценными являются прозрачные камни с твердостью от 10 до 7, такие как алмаз, рубин, сапфир, александрит, шпинель, изумруд. К драгоценным камням второго класса относятся топаз, аквамарин, аметист, различные виды гранатов, а третьего — бирюза, сердолик, гематит, янтарь и пр.

Драгоценные металлы и камни, оценка которых определяется исходя из мировых цен за грамм, уже определяют стоимость того или иного изделия. Однако еще с древнейших времен существуют различные способы их обработки, используя которые мастера добивались превращения обычного, рядового изделия в подлинное произведение искусства. Для драгоценных камней существуют различные способы огранки, которые позволяют выявить все лучшие стороны камня, подчеркнуть его цвет и блеск.

Куда более разнообразны способы декорирования металла. Надо сказать, что чаще всего они используются применительно к серебру, что значительно повышает как эстетические качества предмета, так и его стоимость. Но аналогичные способы применимы и к другим металлам. Это резьба, басма, чеканка, литье, канфарение, скань, зернь, чернь, различные виды эмалей.

ИСТОРИЧЕСКАЯ СПРАВКА

История русского искусства, в частности ювелирного, уходит корнями в глубокую древность. От XII–XV вв. памятников почти не сохранилось, однако изделия XVI–XVII столетий свидетельствуют о давних традициях высокого мастерства. К этому времени сформировались основные виды ювелирных изделий и характер их декора.

Период сложения единого централизованного государства в конце XV — первой четверти XVI в. характеризуется усилением роли Москвы, которая стала занимать главенствующее место среди других центров культуры. Это период расцвета изобразительного искусства, яркого проявления черт московской художественной школы. Основное направление в искусстве XVI столетия было определено окончательно оформившейся московской художественной школой и созданием общерусского национального стиля в архитектуре, живописи и прикладном искусстве.

Центром художественной жизни России становится Московский Кремль. В это время происходит сложный процесс взаимодействия различных художественных школ. Оформление пышных придворных церемоний укреплявшейся самодержавной власти — поставление на царство, парадные царские выезды, приемы иностранных послов, выбор царской невесты — требовало великолепия и блеска; возросшее политическое значение Московского государства требовало пышного, репрезентативного оформления придворных церемоний, выходов, выездов, приемов, церковных служб. В XVI в. складываются черты нового стиля, пышного, торжественно-нарядного, который в XVII в. достигает своего апогея.

В этот период достигает небывалого расцвета Оружейная палата (первое упоминание о ней относится к 1547 г.) — своеобразная школа художественного

ремесла. В Золотой и Серебряной палатах выполнялись, в частности, дорогие предметы для торжественных церемониалов, украшения к парадному и повседневному одеянию царя и его семьи.

В начале XVII столетия Смутное время поколебало социальные устои феодальной Руси; многие русские города, в том числе и Москва, были разорены и опустошены. Большинство изделий из золота и серебра, хранившихся в царской казне и ризницах крупнейших монастырей, разграбили неприятели. Военно-политические события начала столетия послужили причиной гибели многочисленных памятников культуры и искусства — многое из того, что осталось, спешно отдавалось на переплавку.

Москва оставалась главным центром культуры и искусства на протяжении всего XVII в.; здесь были сосредоточены наиболее талантливые мастера золотого и серебряного дела. Все первые цари из дома Романовых: Михаил Федорович (1613–1645), Алексей Михайлович (1645–1676), Федор Алексеевич (1676–1682) и царевна Софья (1682–1689), регентша при малолетних царях, братьях Иоанне V и Петре I, — покровительствовали деятельности ювелиров. Серебряники, работавшие в первой половине XVII в., продолжали традиции искусства предшествовавшего столетия, ориентированного на роскошь.

В искусстве XVII в. возрастает значение светского начала; это сказывается прежде всего в том, что искусство все больше входит в каждодневный быт, украшает его, служит его нуждам. В искусстве этого времени усиливается нарядность, украшенность, торжественная представительность. «Нарядность» XVII в. связана с пристрастием к дорогим материалам, позолоте, самоцветам, цветным изразцам, роскошным тканям у знати. От искусства теперь требуется, чтобы оно не только поучало и наставляло, но и умело забавлять, потешать. В целом в русское искусство XVII в. проникает все больше и больше новшеств.

С середины XVII столетия формируется новый художественный стиль — красочность становится определяющим признаком декоративно-прикладных изделий и выражением светского начала в творчестве московских мастеров. Тяга к яркой цветности объясняет также особую приверженность ювелиров к технике эмали, отвечающей эстетическим требованиям времени. Искусство эмали в «век узорочья», как называют XVII столетие в истории русского ювелирного искусства, достигает наивысшего расцвета, а ее богатые колористические возможности отвечают общему характеру декоративно-прикладных изделий этого столетия (особенно второй половины века), со свойственным им стремлением к ликующей праздничности, многоцветности декора.

Исключительная звучность цветовой палитры достигалась прежде всего благодаря использованию прозрачных эмалей интенсивных цветов: синих, красных, зеленых, вишневых, золотисто-коричневых.

Наряду с прозрачной финифтью, серебряники использовали и «глухую», матовую эмаль[1]. Благодаря сочетанию в декоре красочных эмалей, переливающихся самоцветов и белоснежного жемчуга произведениям придавалась особая пышность, жизнерадостность и праздничность.

Кроме того, что изделия украшали яркими цветными эмалями и драгоценными камнями, кремлевские мастера использовали сложнейшую технику обработки золота. Во многих изделиях XVII в. большую роль играл не сам камень, а металл как его обрамление. Работу мастеров Московского Кремля отличали необыкновенное изящество, скрупулезность и тщательность отделки, широкая гамма эмалей и разнообразие цветовых сочетаний драгоценных камней.

[1] *Журавлева В. Л., Костина И. Д., Мунтян Т. Н.* Искусство русских ювелиров. Девять веков истории. М.: ИПЦ «Художник и книга», 2004. С. 51.

В этот же период «новое» появляется и в русском ювелирном деле. В разные периоды в украшении драгоценных изделий отдавали предпочтение разным камням и сочетаниям камней. Кроме крупных неграненых камней в высоких гнездах появляются плоскограненые небольшие камни. В начале XVII в., так же как и в XVI в., были популярны бледно-голубой сапфир, изумруды и рубины; в середине и второй половине столетия характерно сочетание изумрудов с рубинами.

Имеются данные о существовании в XVII в., наряду с Оружейной, также Алмазной палаты, которая, повидимому, объединяла мастеров, занимающихся обработкой и закреплением драгоценных камней. Узорность прорезных орнаментальных форм в ювелирных украшениях, многоцветие дорогих изделий Оружейной палаты с большой верностью и полнотой отражали нарядность, декоративную насыщенность, свойственную русскому искусству в целом на протяжении почти всего XVII столетия.

Как известно, в Древней Руси не существовало четкого разделения между ремеслом и художественным творчеством; производственные центры обучения складывались при мастерских ремесленников, при княжеском, а затем царском дворе, при монастырях.

Развитие ювелирного производства в XVIII в. было обусловлено, в частности, открытием российских месторождений серебра и золота, которое раньше поступало в Древнюю Русь из стран Востока и Западной Европы в виде готовых изделий, слитков, полновесной монеты, а также измельченного, готового к переплавке металла. Но главной причиной стали коренные преобразования, резко изменившие характер русской культуры; одной из отличительных особенностей было почти полное освобождение искусства от религиозной тематики. Светская направленность, прочно утвердившаяся в первой четверти XVIII в., не только обусловила появление, но и дала широкий простор для развития новых

видов изобразительного и декоративно-прикладного искусства.

Петр I, желая создать город, равный европейским столицам, приглашал для его устройства иностранных архитекторов, художников, строителей, мастеров разных профессий. Из Москвы и провинции привозили русских мастеровых, которые должны были учиться работать не «по старинке, как деды умели, а на новый манер, как в Европе принято»[1]. Бурный расцвет придворного ювелирного искусства в XVIII в. был вызван как ростом отечественной промышленности, так и привлечением большого числа опытных ювелиров из Европы для выполнения дорогих заказов петербургской знати. Европейские влияния, сказавшиеся на всех областях жизни Петербурга, отчетливо прослеживаются в ювелирном деле: в появлении новых видов изделий, в новых художественных решениях.

Международное положение России, завоевавшей выходы к Балтийскому и Черному морям, не позволяло ей уступать в роскоши и богатстве дворцового убранства другим европейским государствам.

Со второй половины XVII в. тенденция сближения с западноевропейской культурой потребовала от русских мастеров освоения новых форм и приемов декорирования.

В возникшей в 1724 г. Академии наук уже в 30-е гг. начали обучать полированию, гранению, резьбе и шлифованию камней, «резанию печатей» и др. В 1733 г. из Базеля выписан механик Исаак Брукнер, специалист по камнерезному искусству. По его рисунку была восстановлена в Петергофе шлифовальная мельница, где он показывал своим воспитанникам приемы полирования, гранения, резьбы и шлифования камней. Среди его подопечных упоминаются Андрей Спиридонов, Федор Краюхин и Иван Романов, которых он учил

[1] Ювелирное искусство России / сост. Т. В. Тищенко. М.: Интербук-бизнес, 2002. С. 98.

«резанию печатей и протчему», и Максим Шматинин, овладевший полированием[1].

Вторая половина XVIII в. оказалась временем расцвета искусства мастеров-бриллиантщиков. Основанная в 1721 г. Петром I в Петергофе, «Алмазная мельница» для обработки драгоценных и поделочных камней была преобразована в первую гранильную фабрику. Использование наиболее совершенной огранки алмаза (57 граней) позволило достигнуть максимального эффекта игры камня.

Однако следует подчеркнуть, что именно в XVIII в. сложилась та уникальная практика ювелирного искусства, на основе которой иностранные и отечественные мастера смогли создать русскую школу ювелирного искусства, и XVIII в. открыл для России имена многих талантливых иностранных мастеров.

В начале XVIII в. лучшие московские мастера из Золотой и Серебряной палат были переведены в Петербург. Среди них были и пленные шведы, образовавшие в 1714 г. первый в России цех иностранных золотых и серебряных дел мастеров, поначалу очень малочисленный. Цех был утвержден в 1721 г., а в 1722 г. был организован цех русских золотых и серебряных дел мастеров.

Но в течение всего XVIII в., в особенности во второй его половине, к царскому двору привлекались иностранные мастера серебряных и золотых дел, происхождение и национальность которых были очень разнообразными: среди них были шведы, финны, прибалтийские немцы, французы, швейцарцы и многие другие.

Иностранные мастера создавали многочисленные драгоценные изделия, призванные дополнить единый образ петербургских модников, а также утвердить могущество государства среди великих держав Европы.

[1] *Пронина И. А.* Декоративное искусство в Академии художеств: Из истории русской художественной школы XVIII — первой половины XIX в. М.: Изобразительное искусство, 1983. С. 31.

Среди мастеров, служивших при императорском дворе, известны Граверо, И. Позье, Г.-Ф. Экарт, Л.-Д. Дюваль, Л. Пфистерер, Ж. П. Адор, И.-Г. Шарф, Ж.-Ф. Будде.

При Екатерине II, под ее непосредственным контролем, функционировала «Алмазная Ее Императорского Величества мастерская», выполнявшая ювелирные украшения для императорской фамилии.

Следует заметить, что важным фактором, сыгравшим значительную роль в формировании отечественного ювелирного искусства, становится сложение института придворных ювелиров.

Среди представителей последних — практически все крупные имена отечественного ювелирного искусства.

Начало XIX в. практически ничего не привнесло в структуру организации ювелирного дела в России. Моду по-прежнему задавал двор, и он же был основным заказчиком. Среди мастеров, работавших в это время, следует назвать прежде всего авторов предметов, сохранившихся в Эрмитаже: Ф. Помо, А. Геллунда и автора одного из самых значительных частных заказов того времени — свадебного сервиза Юсуповых Ф. Станга. Практически все эти мастера работают в стиле классицизма, который в этот период входит в свою ампирную стадию. Дань моде на античность отдают и мастера старой школы, сложившейся еще в предыдущее столетие. Так, именно в этом стиле выполнены многие знаменитые украшения в мастерской Дюваля, хранящиеся в Эрмитаже: веточка лилии, парюра с камеями и знаменитая диадема-тиара, ставшая одной из визитных карточек отечественного ювелирного искусства.

Однако последующие десятилетия, с их романтическими увлечениями готикой, востоком и прочими стилями, приведшие в итоге к господству эклектики, сказались и на ювелирном искусстве.

Проводником многих новых веяний в этой области в Петербурге был Английский магазин, более извест-

ный в истории как фирма Никольса и Плинке. Он имел собственное клеймо, хотя это предприятие занималось торговлей не только ювелирными изделиями. Оно выступало как посредник, заказывая предметы у известных мастеров, как для конкретных заказчиков, так и в расчете на случайного покупателя. В частности, именно там заказывались серебряные сервизы для приданого дочерей Николая I. Фирма Никольса и Плинке, работавшая в Петербурге с 1829 по 1898 г., является своего рода связующим звеном для нового этапа в развитии ювелирного искусства в России, который можно охарактеризовать как период развития ювелирной промышленности. Он связан с появлением новых художественных тенденций и большого количества мастеров, которые работают теперь не только в столице.

Для второй половины XIX — начала XX в. в истории ювелирного дела характерно наличие двух школ, центры которых находятся в Петербурге и Москве. Если в XVIII — начале XIX в. новая столица, притягивавшая к себе лучших мастеров, была единственным художественным центром и художественной школой, то во второй половине XIX в. самостоятельная школа, основанная на древних традициях, возрождается в Москве.

В петербургском ювелирном искусстве, ориентированном прежде всего на вкусы императорского двора, даже в достаточно скромных, рядовых изделиях ощущается влияние классического западного искусства. Работы петербургских мастеров, как правило, более сдержанны в декоративном оформлении. Даже русский стиль, с его буйством орнаментов и цветовых акцентов, имеет свои более сдержанные формы. Здесь чаще встречаются его скульптурные проявления и интерпретации народных орнаментов в стиле модерн.

Для Москвы же вторая половина XIX — начало XX в. было временем экономического и культурного подъема, проявившегося в возрождении национальных

форм искусства, что было органичным явлением для города с древними традициями, где сохранились постройки XV–XVII вв., вдохновляющие мастеров своими формами и многоцветием. Впервые декор в русском стиле появляется в изделиях фирмы П. Сазикова и получает блистательное развитие у П. Овчинникова и И. Хлебникова. На многочисленных всероссийских и международных выставках подобные работы получали первые премии, и наши мастера нередко имели контракты на поставку своих изделий за границу, что свидетельствовало о международном признании отечественного ювелирного искусства.

Период второй половины XIX — начала XX в. связан с деятельностью ряда крупнейших фирм — изготовителей ювелирной продукции, изделия которых высоко ценятся на рынке антиквариата и являются украшениями музейных и частных коллекций.

Очень ценны изделия фирмы Болина. Ее основатель — бриллиантовых дел мастер Андрей Ремплей, приехавший в Петербург из Саксонии в 1790 г. В том же году он становится оценщиком Кабинета драгоценностей Его Императорского Величества. А. Ремплей имел звание придворного ювелира Павла I и Александра I. После его смерти фирмой заведует зять Ремплея Ян. В 1831 г. с ним стал работать Карл Болин, и фирма до 1836 г. имела название «Болин и Ян», затем из Швеции приехал брат Карла Генрих Конрад и тоже занялся ювелирным делом. После смерти брата он полностью заменил его, а в 1871 г. был основан «Торговый дом К. Э. Болин». В 1916 г. семейство Болин завершает свою деятельность в России и уезжает в Швецию, где фирма «Болин» существует до настоящего времени.

Фирма братьев Грачевых основана в 1866 г. Гавриилом Петровичем Грачевым в Петербурге. После смерти ювелира его дело продолжили сыновья Михаил и Семен. С 1892 г. фирма являлась поставщиком императорского двора, просуществовав до 1917 г. Здесь

производились золотые, серебряные и гальванические изделия, отличающиеся особым качеством исполнения. Известны также скульптурные работы, вышедшие из этой мастерской.

Основателем торгового дома «И. Е. Морозов» в петербургском Гостином Дворе стал в 1849 г. мастер-ювелир Иван Екимович Морозов. Фирма выполняла очень много крупных заказов и считалась одной из лучших в России, имела звание придворного поставщика. У торгового дома было также специальное отделение по изготовлению серебряных изделий.

Павел Акимович Овчинников в 1853 г. основал фабрику золотых и серебряных изделий в Москве, а с 1873 г. работало ее отделение в Петербурге. В 1882 г. он получил звание придворного поставщика. Его фабрика, существовавшая вплоть до революции, стала первой выпускать изделия в русском стиле.

В Москве с 1793 г. известна фабрика купца 3-й гильдии Павла Федоровича Сазикова. В 1810 г. она была реорганизована в фабрику по выпуску серебряных изделий. В 1842 г. Сазиков открыл филиал в Петербурге и магазин. Дело было продолжено сыновьями и внуками Павла Федоровича. С 1846 г. фирма имела звание придворного поставщика.

До 1867 г. в Петербурге и с 1876 г. в Москве работало предприятие Ивана Петровича Хлебникова. Изделия этой фирмы, которая имела звание придворного поставщика, считались одними из лучших в России и ценились очень дорого.

В 1842 г. Густав Фаберже основал знаменитую фирму «Фаберже», владельцем которой в 1870 г. стал его сын Петр-Карл Фаберже. Сначала фирма создавала исключительно ювелирные украшения, а с 1887 г. стала изготавливать и крупные серебряные предметы, столовые и чайные сервизы и пр. Фирма была поставщиком императорского двора. Предметы, созданные мастерами этой фирмы, отличаются замечательным качеством

исполнения. Можно говорить о возникновении «стиля Фаберже» в отечественном ювелирном искусстве. Фирма имела отделения в Москве, Одессе, Киеве и Лондоне.

У Фаберже работало много выдающихся мастеров, имеющих право собственного клейма. Среди них — Михаил Евлампиевич Перхин, Генрих Вингстрем, Юлиус Раппопорт, Андре Неваляйнен, Август Хольмстрем и др.

Однако этими громкими именами не исчерпывается история ювелирного искусства в России. Секрет его расцвета как раз и заключается в том, что высокий уровень изделий был свойственен не только работам известных фирм, но и многочисленным маленьким мастерским, артелям и отдельным авторам, что делает их достойными внимания как исследователей, так и коллекционеров. И в Москве, и в Петербурге, и в ряде других городов Российской империи работало довольно большое количество мелких и крупных мастерских, поддерживающих высокий уровень своей продукции.

Довольно обширный сектор антикварного рынка представляют собой ювелирные изделия. Это прежде всего ювелирные украшения и широкий спектр бытовых предметов: столовая посуда, украшения интерьера, галантерея, а также многочисленные сувениры. Материалом для ювелирных изделий служат драгоценные металлы и камни.

СТОЛОВОЕ СЕРЕБРО

Предметы сервировки наиболее широко представлены на рынке антикварных серебряных изделий. Красивая серебряная посуда всегда имела большой спрос, поскольку была одним из показателей благосостояния владельцев. Ее берегли, передавали по наследству, отсюда устоявшийся термин «фамильное серебро». Но буря революций и Гражданской войны не пощадила эти символы семейного благополучия. В тяжелые годы

они закладывались в ломбард, сдавались в Торгсин, менялись на хлеб, выручая своих владельцев. Отсюда столь трепетное отношение к бабушкиным серебряным ложкам, чайникам, сахарницам, чудом уцелевшим в некоторых семьях. И нет ничего удивительного в том, что столовое серебро является одним из наиболее популярных предметов коллекционирования.

Чаще других здесь встречаются столовые приборы — ложки, вилки, ножи. В свое время их выпуском занимались практически все фирмы и мастерские. Цена на них самая низкая среди предметов данной группы, но она может повышаться в зависимости от фирмы — производителя изделия и способов его декорирования.

Наиболее распространенными являются столовые ложки, вилки и чайные ложечки, лишенные всякого декора и имеющие в верхней части черенка (ручки) плоский овал, на котором обычно гравировался вензель владельца. Эта форма характерна для многих изделий XIX — начала XX в. и практически неизменна для работ разных фирм. Так же часто встречаются и ложечки для варенья с тонкой, нередко витой ручкой и расширением объема к краю, а не наоборот, как в чайных. Украшались они, как правило, гравировкой по наружной части самой ложки несимметричным цветочным орнаментом.

Некогда подобные столовые приборы были рядовыми и использовались каждый день в богатых семьях либо людьми среднего достатка в качестве парадного серебра, однако время, прошедшее с момента их изготовления, изменило отношение к ним. Несмотря на внешнюю простоту, эти изделия выполнены, как правило, на довольно хорошем, качественном уровне, что делает их востребованными среди коллекционеров.

Для людей состоятельных выпускались столовые приборы с более сложным декором. Существовали целые комплекты столового серебра, включавшие в себя, помимо наборов стандартных ложек, вилок и ножей, еще и приборы для рыбы, десерта, ложки суповые,

салатные, соусные, лопаточки для рыбы и торта, вилки и разделочные ножи для мяса, дичи и рыбы — то есть полные наборы для торжественного обеда на несколько персон. Ручки украшались в одном стиле. Это мог быть, в зависимости от моды, и довольно пышный декор в стиле второго рококо, и строгая классика, и стилизация растительных форм модерна.

Для создания орнаментов чаще других использовалось литье с последующей прочеканкой. Выпускались подобные наборы в специальных коробках со знаками фирмы-изготовителя. Найти сейчас в России подобный комплект — большая удача.

Среди работ крупных мастерских, имевших в своем штате ряд талантливых скульпторов, встречаются не только орнаментальные, но и скульптурные украшения столовых приборов. Так, в Государственном историческом музее хранится изготовленная фирмой И. Хлебникова серебряная ложка, стебель-черенок (ручку) которой венчает фигурка пляшущего крестьянина. И подобные примеры были некогда многочисленны.

Наиболее ценные из столовых приборов были украшены чернью и эмалью. Среди черненого серебра есть более «простые» предметы, декорированные орнаментом в сочетании с позолотой, изображениями фантастических птиц, но порой оборотные стороны ложек украшают целые картины с видами Москвы. В свое время подобными изделиями славилась мастерская В. Семенова, с которой сотрудничали более крупные фирмы, заказывая здесь черновые работы.

Более трудоемким материалом для декора была эмаль. Полные комплекты столового серебра с эмалевыми украшениями были крайне редки как раз из-за их дороговизны. Здесь более распространены комплекты чайных или кофейных ложек, где эмаль покрывала оборотную часть ложки и ручку. Для этих целей применяли как перегородчатую, так и расписную эмаль. Способ декорирования мог быть самым разнообразным, но, как

правило, это мелкий цветочный или геометрический орнамент. В набор входили предметы, объединенные одинаковым узором, однако были возможны варианты. Например, известны комплекты чайных ложек начала XX в., покрытые по рельефу полупрозрачной (гильошированной) эмалью и окрашенные в различные цвета.

Трудоемкость и высокая стоимость эмали способствовали выпуску и единичных подарочных изделий, и небольших наборов, например для чая, куда входили ситечко, совок и щипцы для сахара и ложечка, или комплекты, состоящие из чайной и кофейной ложек и вилочки для десерта. Выпускались и отдельные подарочные ложки — чайные, кофейные либо для варенья. Мастерская Федора Рюкерта изготавливала уникальные ложки для варенья увеличенного размера, на которых, помимо эмалевых узоров, размещались целые картины, выполненные в технике живописной эмали. Это могли быть композиции в русском стиле с барышнями и сказочными богатырями, но есть экземпляры и с архитектурными пейзажами Москвы и Санкт-Петербурга.

Столовая посуда из серебра в России во все времена была принадлежностью царского или аристократического быта, поскольку стоила очень дорого. Период массового создания подобных предметов приходится на царствование Елизаветы Петровны и Екатерины II. Именно в эти годы создавались знаменитые придворные, губернские и воинские (например, Черноморского флота) сервизы, уникальные сервизы Орловых и Юсуповых, предметы из которых сейчас украшают музейные собрания. Однако их судьба была во многом печальна. Уже в царствование Павла I была проведена ревизия придворного столового серебра, и часть предметов была переплавлена. Далее эта деятельность была продолжена в царствование Николая I. И наконец, большой урон по подобным произведениям искусства был нанесен в советское время, когда значительная часть

произведений ювелирного искусства была распродана на зарубежных аукционах. Однако до сих пор в частных собраниях можно встретить отдельные предметы из серебряных сервизов: это тарелки, блюда с крышками, супницы (терины). Чаще всего эти предметы относятся к XVIII в. и декорированы сдержанным декором в виде завитков рокайля, однако есть и более сдержанные варианты классического орнамента.

Встречаются и отдельные уникальные предметы. Так, на зарубежных аукционах дважды за последнее десятилетие выставлялся уникальный терин Захарии Дейхмана в виде корабля на ножках-дельфинах из сервиза Черноморского флота. На аукционе «Кристис» в 2008 г. выставлялась декорированная чернью супница эпохи классицизма, принадлежавшая Прасковье Жемчуговой, и предметы из приданого великой княгини Ольги Николаевны.

Намного больше от некогда пышного великолепия столовой сервировки сохранилось судков для специй и солонок.

Последние были весьма разнообразных форм: от самых простых, в виде цилиндриков на ножках, до причудливых лукошек и мешочков из серебра. Самая популярная форма солонки — креслица с резными и эмалевыми орнаментами, нередко дополненные шутливыми надписями.

Существовали и более сложные варианты. Так, к 1873 г. относится выпущенная фирмой И. Хлебникова значительной величины солонка в виде каравая хлеба. На ней — небольшой традиционный «стульчик», украшенный орнаментами. Размещается солонка на блюде в виде двенадцатилепесткового цветка с надписью: «Без соли, без хлеба — нет обеда».

Куда более распространенными были предметы сервировки чайного стола. Наиболее дорогие и редкие — самовары. При всей популярности этого предмета в России позволить себе серебряный самовар мог

не каждый. На изготовление самовара нередко уходит около трех килограммов металла, так что цена их высока даже без стоимости декора.

Рядовые серебряные самовары, как правило, простой формы в виде цилиндра и амфоры с фигурными ручками. В качестве украшения использовалась гравировка или чеканка. В начале столетия крупные фирмы выпускали самовары сложных форм, нередко со скульптурными элементами. Так, на сегодняшний день одним из самых дорогих самоваров, проданных с аукциона, является знаменитый самовар с причудливо изломанным объемом в виде застывшей волны, сквозь линии которой проступает образ Водяного. Изготовлен он был московским отделением фирмы «Фаберже».

Редко встречаются меньшие по размеру бульотки: чайники и кофейники на спиртовках. Больше распространены заварные чайники, кофейники, сахарницы. Они выпускались различными фирмами как отдельными предметами, так и целыми сервизами, в состав которых входили чайник, кофейник, сливочник и сахарница. Комплект мог быть дополнен сухарницей, ситечком, щипцами и совком для сахара и подносом. Поскольку позволить себе подобные сервизы могли достаточно состоятельные покупатели, то они, как правило, богато украшались, нередко покрывались позолотой и многоцветной эмалью.

Декор чайных сервизов был подвержен общему влиянию стиля декоративно-прикладного искусства. Так, форма предметов начала XIX столетия достаточно проста и лаконична: здесь встречаются мотивы, характерные для всего искусства классицизма. Период эклектики более разнообразен в выборе орнаментов, однако наиболее популярными были предметы в стиле второго рококо с завитками рокайля и изображением цветов. Возникновение «русского стиля» приводит к повсеместному использованию народных орнаментов: от простых награвированных бордюров и «полотенец» до

сложных многоцветных эмалевых композиций. Новшеством формообразования является использование в декоре ручек и крышек элементов деревянной архитектуры: шишечек, балясин и пр.

К этому же периоду относится создание разными фирмами сервизов с черневыми орнаментами и картинами с видами Москвы.

Много нового в форму и декор сервизов вносит стиль модерн. Ювелирами подчеркивалась пластичность и текучесть самого материала. На смену традиционным шарообразным приходят конические формы, сочетающие в себе стилизованные изображения вьющихся растений, которые нередко заменяют собой конструктивные детали: ручки, подставки.

В этот период одним из самых распространенных способов декора становится гравировка различных орнаментальных мотивов в стиле модерн. Это дает возможность даже небольшим мастерским выпускать стильные вещи. Крупные же фабрики создают немало изделий, где присутствуют скульптурные элементы, полудрагоценные камни и, конечно же, эмаль. Последняя в этот период заметно меняется, что сказывается не только на мотивах орнамента, но и на качественно иной цветовой палитре. На смену насыщенной гамме «русского стиля» приходят блеклые оттенки. Получает в сервизах распространение и прозрачная гильошированная эмаль. Весьма характерным примером нового использования эмали является чайный сервиз, выпускавшийся фирмой П. Овчинникова. Его простые шарообразные формы покрывает ровный слой прозрачной эмали, на фоне которого выделяются рельефные изображения из серебра в виде растений, цветов и столь любимых в это время насекомых.

Помимо сервизов, большое распространение в дореволюционной России имели отдельные предметы сервировки чайного стола: конфетницы, сухарницы, украшенные различным декором соответственно моде.

У каждой фирмы были свои секреты их изготовления. Существовали и суперпопулярные формы: например, сухарница в виде плетеной корзинки с лежащей на ней салфеткой и мухой. Впервые эта модель была выпущена фабрикой И. Губкина в Москве. Ее автор — талантливый скульптор-модельер И. Борников. В свое время она была отмечена медалью на Всероссийской выставке в Петербурге. В дальнейшем подобное изделие выпускали фирмы П. Овчинникова, П. Сазикова и И. Хлебникова.

Наиболее популярный в прошлом и часто встречающийся в настоящее время предмет сервировки чайного стола — подстаканник. Впервые подстаканники появляются в середине XIX в. Наиболее дешевые из них имели простую цилиндрическую форму и украшались гравировкой в виде вензеля или растительным орнаментом. Но были и более декорированные экземпляры. Особенное внимание уделялось ручке, на которой размещался литой орнамент, а в наиболее дорогих вариантах можно встретить и скульптурное изображение людей. С распространением «русского стиля» его стали активно использовать для украшения этих предметов. Есть варианты стилизации под плетеное лукошко, резную избушку со скульптурным декором в виде тройки богатырской заставы и, конечно же, покрытые эмалевыми узорами. Нередко особо дорогие подстаканники выпускались в комплекте с чайной ложкой, блюдцем и специально изготовленным стаканом.

Близки по своему решению к подстаканникам менее распространенные чайные и кофейные пары из серебра.

ПРИБОРЫ ДЛЯ НАПИТКОВ

Многие предметы, массово изготавливавшиеся из других материалов, в дореволюционной России делали из серебра. Это различные чарки под водку, бокалы

для вина, стопки, пивные кружки. Они выпускались в большом количестве и украшались на разный вкус и достаток гравировкой, чеканкой, чернью с позолотой, а наиболее дорогие — эмалью. Они изготавливались комплектами по шесть-двенадцать штук, но некоторые предметы, отличающиеся особым качеством исполнения, создавались как подарочные и выпускались парами или единичными экземплярами.

В период расцвета «русского стиля» нередки были изделия весьма разнообразных форм, украшенные элементами скульптуры. Так, на фабрике И. Хлебникова в Москве выпускался комплект для вина, где чарки были сделаны в виде стилизованных петухов с лапами вместо ножек и ручкой в виде эмалевого хвоста, центральную часть украшала петушиная голова с открытым клювом. Подобные изделия, как правило, составляли набор, куда также входили поднос и графин под водку или вино.

Очень большой популярностью пользовались выпускаемые различными фирмами на рубеже веков чарки в виде лукошек с ручками и бутылочная передача такой же «лыковой работы».

Пивные кружки изготавливались поштучно. Самые простые из них украшались гравировкой растительным и геометрическим орнаментом. Однако фантазии мастеров, создававших более дорогие предметы, не было предела: литые скульптурные элементы в виде крестьянских фигур, богатырей, черневые узоры с видами Москвы, различные эмалевые украшения — все это использовалось в самых различных вариантах.

Примером может служить хранящаяся в Государственном историческом музее кружка фирмы И. Хлебникова, посвященная теме крестьянского праздника. На ее тулове — девичий хоровод, крестьяне, музыканты, а на крышке — пляшущий мужик. Ручка кружки сделана в виде согнутого ствола дерева.

Достаточно высоки эстетические качества и посуды из стекла в серебрёной оправе. Холодноватый оттенок

металла в подобных изделиях весьма удачно сочетается с гладким или граненым стеклом. Но, к сожалению, век этих хрупких предметов бывает иногда недолгим. Конечно, возможна реставрация и даже создание нового стекла, однако если для музейных сотрудников подобные дефекты не меняют исторической значимости предмета, то для коллекционеров антиквариата важно, чтобы оно соответствовало времени изготовления оправы.

Серебром оформляли самые разнообразные предметы: вазы для фруктов, салатницы, конфетницы, икорницы, ковши, графины. Самые простые из них — полусферической формы салатницы, выполненные из свинцового стекла, украшенные алмазной гранью. Из серебра делают окантовку в виде ленты шириной около 1 см, украшают ее литым геометрическим орнаментом. В более плоских конфетницах из металла делают ручку.

В графинах и кувшинах основной объем выполняется из простого или граненого стекла, а крышка и ручка — из серебра. В эпоху модерна встречаются изделия, в которых почти вся стеклянная форма оплетается вьющимися растениями из металла. Крышки на графинах декорируются самым разнообразным способом: от простых геометрических форм до расписной эмали.

Очень часто в хрустальных предметах, оправленных в серебро, встречаются скульптурные детали. Как правило, это изделия крупных фирм, имевших в своем штате немало талантливых мастеров. В столовом серебре скульптура становится не только частью декора, но и заменяет собой конструктивные элементы. Большинство подобных изделий выполнено в «русском стиле», что сказывается на тематике скульптуры. Это, как правило, фигуры богатырей и сказочных царевен в народных костюмах. Их стилизованные фигуры не только являются украшением. Такие варианты характеры для икорниц и особенно ковшей: женские полуфигуры в кокошниках заменяют в них ручки, а центральную

часть хрустальных ковшей нередко заменяют шагающие в полный рост богатыри.

В вазах для фруктов часто используются отдельные скульптурные фигуры в полный рост. В уникальных изделиях часто встречаются целые композиции. Так, в Государственном историческом музее находится изготовленная фирмой братьев Грачевых хрустальная ваза для фруктов на серебряной подставке. Ваза выполнена в виде скульптуры крестьянки с серпом в руках, стоящей на пригорке с травами и цветами. В более простых изделиях в качестве подставок применялись вазы античной формы, колонны.

Еще один вариант сочетания стекла и металла встречается в разнообразных вазах и конфетницах. Выполнены они по принципу подстаканников. Здесь лидирующая роль принадлежит серебру. Основа из него, как правило, богато декорирована, нередко присутствуют скульптурные элементы, сам объем часто ажурный. Особенно часто подобные изделия встречаются в петербургских фирмах К. Фаберже и братьев Грачевых, ориентированных на аристократический круг покупателей. В эстетическом плане ювелирное искусство сделало немало открытий, одно из которых — «русский стиль». С его становлением связано и новое рождение ковша, повсеместное распространение его уникальной формы в российском быту. Его возрождение произошло вполне естественно: мастера, работавшие в русском стиле, используя орнаментальные традиции допетровской эпохи, активно развивая и совершенствуя эмальерную технику, неизбежно должны были обратиться к древнерусским формам посуды.

Помимо традиционных утилитарных форм столового серебра, под влиянием «русского стиля» создавались и уникальные предметы, имевшие повсеместное употребление в Древней Руси, но во второй половине XIX — начале XX в. создававшиеся в качестве дорогих подарков-сувениров.

Многие братины, на создание которых шло большое количество серебра, создавались по индивидуальным заказам, так что среди них немало подлинных шедевров декоративно-прикладного искусства.

В новом своем качестве они использовались как крюшонницы и чаши для пунша. Они были частью комплектов, куда входили еще и приборы для напитков: чарки, ковши-черпачки и поднос. Сейчас такие наборы довольно редки и увидеть их можно лишь в музейных витринах и на зарубежных аукционах.

Способы декорирования таких предметов весьма разнообразны, но чаще всего они соответствуют «русскому стилю». Это, как правило, литые орнаменты или эмаль с характерными для народного творчества растительными и геометрическими украшениями, часто встречаются вставки-дополнения из драгоценных камней и скульптурные элементы.

Другой знаковой формой отечественного ювелирного искусства является ковш.

Наверное, только в Древней Руси, с ее реками и озерами, изобилующими водоплавающими птицами, образы коих присутствуют и в сказочном фольклоре, и в особой форме деревянных судов, на которых плавали наши предки «из варяг в греки», мог появиться такой предмет. Символично, что «ковш» был и одной из древнерусских мер объема жидкостей. С середины XVII в. ковши особой формы и особого декора с государственной символикой даже использовались как своего рода ордена — их жаловали за особые заслуги, достигнутые на гражданском или военном поприще.

Большинство из них датируется XVII и XVIII столетиями. В то время предпочтение отдавали одной форме. Древнерусские ковши — овальные, с плавными округлыми линиями, плоским дном, невысоким бортиком. Иногда плоская поверхность меняется слегка выпуклыми «ложечками». При первом же взгляде ясно читается силуэт плывущей «утицы». Все предметы

функциональны: из них пили, и это было достаточно удобно. Декоративное украшение тогда еще не играло самодовлеющей роли: чаще всего древнерусские ювелиры использовали литые детали орнамента, гравировку и золочение. Для особо дорогих предметов использовали вставки из драгоценных камней, размещали их в глухих кастовых оправах на бортиках, ручках и даже на дне, делая окантовку жемчугом. Применяли также чернь и эмаль, освоенную еще в древности: чернь — в виде растительных орнаментальных композиций, а эмаль — для выполнения надписей, как правило, выемчатую, а для украшения — перегородчатую и живописную.

Особая разновидность ковшей — наградные. В их декоре всегда есть государственный герб — двуглавый орел. Его рельефное прочеканенное изображение могло быть на дне, на ручке либо в виде круглой скульптуры украшать носик. Дополнением становилась «жалованная надпись» с указанием заслуг награждаемого, скомпонованная с орнаментальными украшениями бортиков.

Жалованные ковши продолжали изготавливать и позже, несмотря на то что в XVIII в. была сформирована иная система государственных наград. В музейных собраниях можно найти ковши, дарованные Петром I, и более поздние, относящиеся ко времени правления Екатерины II. В их форме практически ничего не менялось. Однако в декор активно проникали элементы новых стилей, осваиваемых тогда русскими мастерами. Традиционный растительный орнамент стали заменять барочные завитки, появилось изображение императорской короны.

Что касается основного предназначения ковша — служить сосудом для напитков, то в европеизированном дворянском быту его оттеснили другие предметы. Надолго свое предназначение ковш сохранил лишь в крестьянских домах. Забвение было недолгим — новый расцвет ковша приходится на вторую половину XIX в.

Функциональное назначение ковша в это время было довольно оригинальным: теперь это мог быть не только сосуд для кваса, браги или меда. Миниатюрные ковшики часто использовались в качестве солонок (их даже изготавливали со специальными ложечками). Монументальные предметы, доходившие в длину до 50 см, на которые навешивались до двенадцати меньших по размеру ковшиков, были набором для крюшона или пунша. Некоторые годились в качестве сухарницы или вазы для фруктов.

Вполне естественным на этом фоне выглядит изменение формы. Теперь преобладают не изящные плоские создания, а предметы с довольно высокими округлыми бортиками, иногда с довольно высокими ложковыми выпуклостями, порой достигающими полусфер. В такой ковшик было удобнее что-либо налить или положить, чем пить из него.

Сохраняется и подарочная суть ковша. Теперь это не только желанный дар от императорской особы, но и подношение по случаю коронации, свадьбы или юбилея уважаемого человека. Ковши дарили всем и по любому поводу. Многообразие их форм и декора в то время было таким, что могло удовлетворить самый взыскательный вкус.

Распространенный вид ковшей в тот период — предметы, украшенные эмалью по скани, где использовались варианты растительного орнамента, с преобладанием насыщенной цветовой гаммы. Нередко сплошные заливки эмалью дополнялись росписью. Крупные и особо ценные изделия могли быть украшены кабошонами из уральских самоцветов и поделочных камней, интерес к которым тоже характерная черта ювелирного искусства предреволюционной России. Подобные ковши изготавливались многими фирмами, каждая из которых вносила в декорирование что-то свое.

Пожалуй, московские фирмы П. Овчинникова и И. Хлебникова создали наиболее показательные

экземпляры ковшей в «русском стиле». Здесь для украшения ковшей применяли довольно трудоемкую технику оконной эмали, позволявшей любоваться изделием на просвет, как витражами. Не менее интересны работы и других мастеров, например 1-й Московской артели, или изделия с клеймом Марии Семеновой, чьи вещи всегда отличает особый вкус и высокое мастерство исполнения живописной эмали. Ее визитная карточка — предметы, украшенные скульптурными элементами — головками петушка или лебедя.

Скульптуры как элемент декора часто применяли в крупных фирмах, где работали высококвалифицированные мастера. С этим периодом связано возникновение совершенно нового вида ковшей, хотя и развивающегося в рамках того же «русского стиля», но внешне не имевшего ничего общего со своими предшественниками. Фольклорные мотивы здесь прослеживаются только в тематике. Основная же форма в изделиях выполнялась из хрусталя, а вот ручка и головная часть — из серебра. Причем здесь могли размещаться целые скульптурные композиции: богатырей, стоящих в дозоре, дракона с мечом, прекрасных боярышень, крестьян и медведей.

Сочетание серебра с другими материалами существовало и в других формах. Так, в мастерской К. Фаберже, где питали особую страсть к поделочным камням, основной объем ковша нередко изготавливали из нефрита, оникса, родонита и даже скорлупы кокоса в сочетании с серебром, позолотой или эмалью, достигая при этом порой совершенно неожиданных эффектов.

Из мастерской К. Фаберже вышло немало уникальных ковшей, использованных впоследствии в качестве высочайших подарков. Все его мастера прекрасно чувствовали эпоху. Отсюда — богатство форм.

Заметные изменения в форму и декор ковшей внес стиль модерн. С этим временем связано появление изделий с невысокими плоскими бортиками, которые не закругляются книзу, а, наоборот, суживаются вверху,

ручки приобретают причудливый изогнутый силуэт. Хотя в декоре по-прежнему преобладают растительный орнамент и эмаль, заметны перемены: теперь предпочтение отдается стилизации природных форм и более светлой, блеклой цветовой гамме. Для декорирования ковшей применяли популярную в то время полупрозрачную гильошированную эмаль.

ДАМСКИЕ И МУЖСКИЕ АКСЕССУАРЫ

До настоящего времени дошло немало самых разнообразных вещей, и прежде всего дамские и мужские аксессуары, туалетные принадлежности. В наше время они выглядят особенно привлекательными.

Туалетные наборы (несессеры) различной величины чаще всего изготавливались не из цельного серебра: щетки имели деревянную основу, баночки для пудры, флаконы для туалетной воды делались из стекла или граненого хрусталя, оправлялись в серебро, так же как и зеркала. Серебряные детали: рамки, крышки, пробочки — могли быть гладкими, без украшений, но чаще всего декор состоял из скромного литого орнамента и награвированного или накладного вензеля владельца. На вещах середины XIX в. можно встретить и традиционные завитки рокайля, свойственные искусству второго рококо, а в эпоху модерна — стилизованные изображения растений. Мужским наборам традиционно был присущ более строгий декор. В свое время стоили подобные предметы достаточно дорого и в семьях со средним достатком передавались по наследству. Царственные особы и представители аристократических фамилий заказывали себе туалетные приборы у лучших ювелиров. Среди подобных уникальных предметов — золотой туалет Анны Иоанновны, изготовленный мастером Н. Доном, и туалетный набор из серебра, заказанный в магазине Никольса и Плинке в качестве приданого для одной из дочерей Николая I.

К сожалению, время не пощадило подобные наборы, и часто в семьях или на антикварных аукционах можно встретить не полные комплекты, а отдельные предметы.

От эпохи конца XIX — начала XX в. сохранилось немало дамских театральных сумочек и кошельков.

Существовало два основных вида сумочек. Они могли быть плетенными из серебряной проволоки в виде сетки-кольчужки, которая затягивалась серебряным шнурком либо крепилась к основе с застежкой. Как правило, застежка была гладкой, но встречаются вещи, украшенные эмалью, с кабошоном из драгоценного камня на замочке.

Другой тип сумочек — в виде вытянутого прямоугольника из двух серебряных пластин на застежке. Здесь декор мог быть самым разнообразным, но чаще встречаются гравированные орнаменты, имитация самородкового серебра с камнями-вставками или литые накладки в виде вензелей и разнообразного вида эмалевые значки. Носили театральные сумочки на толстой цепочке обычно строгого якорного плетения. Подобная вещь как фамильная драгоценность, никогда не выходящая из моды.

Дамские кошелечки были невелики по размеру и напоминали небольшие плоские шкатулочки с цепочкой или без. Замок часто украшал небольшой кабошон изумруда, сапфира, рубина, в рядовых по декору вещах могли присутствовать и синтетические камни. Дорогие кошельки, выпущенные известными фирмами, нередко украшались эмалью.

С особой изысканностью наши предки обставляли процесс курения.

В то время было еще далеко до борьбы за здоровый образ жизни, и курение охватило практически все слои населения, курили не только мужчины, но и женщины. Практически каждый взрослый мужчина среднего класса имел серебряный портсигар, а более

состоятельные люди могли позволить себе и золотой. Портсигар был необходимой вещью, дорогим подарком, поэтому на некоторых старых экземплярах нередки дарственные надписи. Портсигар служил предметом гордости владельца, и многие занимались их коллекционированием. Без всякого преувеличения можно сказать, что во второй половине XIX — начале XX в. портсигар — столь же модный аксессуар, как в предшествующем столетии табакерка. Каждая из известных дореволюционных фирм выпускала портсигары на любой вкус и достаток. Его форма очень проста — плоская прямоугольная коробочка с замочком. Мужские портсигары по размеру были больше дамских.

Для украшения использовался весь существующий арсенал художественных приемов.

Одним из самых распространенных стало декорирование углубленными полосками, либо располагавшимися вдоль прямоугольной основы, либо расходящимися лучами от одной из боковых сторон. Чаще всего замок акцентировался накладкой из золота и кабошоном из сапфира, изумруда или рубина. Подобный дизайн благополучно просуществовал в ювелирной промышленности и до наших дней.

Для оформления поверхностей серебряного портсигара использовались популярные в то время имитации текстур других материалов: ткани, лыкового плетения, а также природных форм: очень популярно было так называемое самородковое золото и серебро, которое могло дополняться хаотично расположенными вставками из мелких драгоценных камней.

Крупные фирмы, имеющие в своем штате талантливых скульпторов, изготавливали литые портсигары с рельефными изображениями животных, жанровыми сценками, сюжетами былин и сказок.

Чернь также активно использовалась для украшения портсигаров. Это могли быть как орнаментальные композиции, так и целые картины с видами русских

городов. Особенно великолепны были вещи московского мастера А. Семенова, создававшего на крышках пейзажи с неизменным присутствием наиболее узнаваемых архитектурных памятников. При этом качеством исполнения они могли вполне соперничать с литографированными изображениями.

Менее распространены были вещи сканные или филигранные. Но даже до наших дней некоторые столь хрупкие творения все же дошли. Кружевные портсигары из серебряной проволоки чаще всего дополняет неизменный кабошон на замке.

Совершенно особую группу представляют собой портсигары, декорированные различными накладками, в которых есть нечто родственное эстетике «дембельских» альбомов. Их украшают покрытые эмалью изображения бутылочек, дамских ножек, насекомых и животных, воинских значков. Все это дополнялось золочеными вензелями, дружескими надписями с пожеланиями успехов. Подобные изделия выглядели бы даже слегка пошловато, если бы не свойственная им легкая ирония и выдержанность стиля.

Наиболее дорогие портсигары украшались эмалью. Существовало несколько вариантов ее использования. Прежде всего, это перегородчатая, реже выемчатая эмаль. Она покрывала всю поверхность изделия, имитируя народные геометрические либо растительные орнаменты. Как правило, композиция строилась по ковровому принципу акцентированного центра или по принципу свойственной уже эпохе модерна асимметрии.

Уровень развития живописной эмали позволял в то время создавать целые картины на лицевых крышках. Сюжетами для них становились все те же сцены из русской жизни, русские красавицы и богатыри. Некоторые фирмы выпускали портсигары, в которых большие поверхности, покрытые живописной эмалью, удачно сочетались с рельефными изображениями из чистого металла. Весьма эффектно смотрелись вещи,

где, например, серебряная прочеканенная фигура богатыря размещалась на фоне аккуратно выписанного лесного пейзажа.

На рубеже веков, конечно же, активно использовалась гильошированная эмаль. Наиболее эффектные вещи в этой технике выполнялись фирмой К. Фаберже. Будучи поставщиком двора, фирма «Фаберже» выполнила огромное количество портсигаров самого высокого качества, которые использовались в виде дорогих подарков как самому Николаю II, членам царской фамилии, так и в качестве официальных наград подданным за особые заслуги. Как правило, в их декоре присутствует герб, корона или императорский вензель. Гильошированная эмаль на рельефной поверхности в этих изысканных вещах сочетается с различного цвета золотом, драгоценными камнями, делая каждый предмет уникальным произведением искусства.

Свою наклонность активно использовать полудрагоценные камни К. Фаберже демонстрировал и в изготовлении портсигаров. Чаще всего применялся нефрит в сочетании с золотом и драгоценными камнями. Однако среди изделий этой фирмы есть и более демократичные вещи. Так, в период Первой мировой войны К. Фаберже делал портсигары для подарков воинам с изображением двуглавого орла на крышке и надписями «Война 1914–1915» и «К. Фаберже». Подобный портсигар выпускался в двух вариантах: медный — для подарков солдатам, серебряный — офицерам.

Роскошный портсигар к удовольствию курильщика мог быть дополнен и другими предметами: прежде всего мундштуком. Их изготавливали из различных материалов — кости, янтаря, нефрита и др. И хотя миниатюрность формы не позволяла особого разнообразия декора, уникальные экземпляры все же встречаются. Основа мундштука оправлялась в серебро или золото. Это могло быть и плоское кольцо, дополненное скромным орнаментом со сложным сочетанием золота,

эмали и мелких драгоценных камней. На одном из нью-йоркских аукционов русского искусства в 1997 г. выставлялся агатовый мундштук фирмы «Фаберже», украшенный безупречно исполненным рельефным изображением сцены охоты на кабана.

Спичечницы, сохранившиеся с того времени, встречаются двух видов. Это может быть небольшой прямоугольный футляр с верхней крышечкой либо полый прямоугольник с боковым отверстием, надевавшийся на спичечный коробок. Небольшой размер этих изделий во многом определяет их декор: чаще всего их покрывали одноцветной гильошированной либо перегородчатой эмалью, нанесенной на мелкий орнамент.

Уже в начале XX столетия в ходу были зажигалки. По внешнему виду и декору они напоминают спичечницы, только внутреннее устройство несколько иное. Нередки на мировых аукционах и фигурные настольные зажигалки фирмы К. Фаберже. Стоимость таких «сувениров» может составлять не один десяток тысяч долларов.

Для любителей курения рынок того времени предлагал немало вещей. В ходу были специальные сигарницы, напоминающие по внешнему виду портсигар, но более удлиненной формы и с верхней крышкой.

Один из наиболее дорогих предметов среди разнообразия вещей для курильщиков — коробки для сигар. Самые распространенные из них просты по форме. Изготавливались они, как правило, в виде плоского параллелепипеда с откидывающейся верхней крышкой. Украшение было минимальным: чаще всего это товарные знаки, надписи и несколько награвированных полос, которые в некоторых случаях золотились. Для людей состоятельных крупные фирмы изготавливали уникальные сигарные коробки, дополняя их строгие формы разнообразным декором.

Особенно стоит упомянуть изделия Федора Рюкерта с живописными эмалевыми картинами на крышках.

В качестве образцов использовались произведения известных русских художников, чаще всего К. Маковского и В. Васнецова.

Естественным завершением подобного ассортимента служили разнообразные пепельницы. Одна из самых популярных форм — знаменитый лапоток, тиражируемый как в бронзе, так и в серебре. Очень часто для их декорирования использовались изображения животных: медведя или лягушки, разинутая пасть которой служила емкостью для пепла. В одной из частных американских коллекций изделий Фаберже есть пепельница в виде листа каштана с плодом, где лист выполнен из нефрита, а сам плод — довольно крупный гранат.

КОРОБОЧКИ: ТАБАКЕРКИ, БОНБОНЬЕРКИ, ПИЛЮЛЬНИЦЫ, МУШЕЧНИЦЫ

От эпохи Просвещения мы получили немало интересных вещиц, созданных исключительно для человеческого удовольствия. Теперь они совершенно утратили свою утилитарность, сохранив, однако, эстетическую привлекательность и обаяние старинной безделицы. Такова, например, бонбоньерка.

Согласно словарю Ушакова, это небольшая изящная коробочка для конфет (от *фр.* bonbon — «конфета»)[1].

В России начало галантного века совпало с петровскими преобразованиями, и многие нововведения связаны с именем Петра Великого. К их числу относится и традиция угощать конфетами на балах, светских раутах, использовать сладости в качестве подарков, обычай иметь их при себе, чтобы в любой момент можно было испытать удовольствие от тающего во рту шоколада или марципана и разделить эту радость с кем-либо

[1] Толковый словарь русского языка: В 4 т. / под ред. Д. Н. Ушакова. М.: Гос. ин-т «Сов. энцикл.»; ОГИЗ; Гос. изд-во иностр. и нац. слов, 1935–1940.

еще. А для таких случаев и нужны были специальные коробочки — бонбоньерки.

Справедливости ради все же отметим, что вещью XVIII в., конечно же, была табакерка. Мода нюхать табак, распространившаяся во всех слоях общества, способствовала созданию большого количества табакерок из самых различных материалов. По своей популярности в то время табакерка не сравнима ни с каким другим предметом, в том числе и с бонбоньеркой. Надо сказать, их довольно часто путают. Действительно, эти две коробочки очень похожи друг на друга, но здесь важно обратить внимание на весьма существенную деталь: табакерка, как правило, имеет откидную крышку, а иногда и две, что было вызвано стремлением сохранить сыпучий табак. Бонбоньерка же — небольшое, диаметром около 6–8 см, изделие со съемной крышкой. Материал, из которого они изготавливались, мог быть самым разным, однако основная масса дошедших до нашего времени и представленных на антикварном рынке предметов — это ювелирные изделия из золота, серебра, драгоценных и поделочных камней.

Коробочки более мелкого размера предназначались для лекарств — пилюльницы, для мушек — мушечницы и пр.

Подобные вещицы были распространены в первую очередь среди знати, не жалевшей средств на собственные прихоти. Поэтому бонбоньерки, как правило, заказывались у лучших мастеров и богато декорировались согласно модным веяниям времени.

В истории существования коробочек в России четко просматривается два наиболее ярких периода. Первый, естественно, связан с галантным веком и с самым началом следующего. Тон здесь задавали французы. Коробочки, как многие другие предметы роскоши, ввозились в Россию из этой страны. При дворе работали крупные французские ювелиры, им же стремились подражать

и русские мастера. Большинство предметов XVIII в. изготовлены из золота и позолоченного серебра с различным декором. Чаще отдается предпочтение рельефному литью, драгоценным камням, эмалевым вставкам. Преобладают довольно типичные для периода рококо мотивы: рельефные завитки рокайля, цветочные гирлянды, которые располагаются по основному объему, а на крышке могли быть более крупные композиции, например популярная в это время «ваза с букетом» или живописная композиция с изображением цветов, амуров и даже целых картин в стиле Ватто. В России для декорирования коробочек в качестве основного элемента часто используют памятную медаль в честь коронации или иного исторического события.

Коробочки эпохи классицизма заметно отличаются от своих предшественниц. Чаще всего они делаются из одного металла, без включения каких-либо дополнительных цветовых акцентов. Основной прием декорирования — гравировка, с помощью которой выполнялись орнаментальные гирлянды, окаймляющие края крышки и цилиндрическое основание. На самой крышке может быть выполнена мелкая сетка или какой-либо другой узор. Раскопки Геркуланума и Помпеев в свое время способствовали возрождению интереса к мозаичным изображениям. Появление большого количества ювелирных фабрик и мастерских в крупных городах империи вынуждало их владельцев постоянно заботиться о расширении ассортимента — различного рода коробочки играют здесь важную роль.

В отличие от предшествующего времени большинство изделий конца XIX — начала XX в. выполнены из серебра. Чтобы придать большую нарядность, их украшают позолотой, чернью, но чаще различными видами эмалей. Наиболее дорогими являются предметы, выполненные мастерами фирмы К. Фаберже. Многие произведения этого ювелира создавались в расчете на тех людей, которых уже не удивишь блеском роскошных

бриллиантов или количеством золота. Немало подобного рода изделий заказывалось и Кабинетом двора для официальных подарков. Отсюда тщательный подбор материалов, продуманность декора и мастерство исполнения, что определяет популярность изделий Фаберже во всем мире.

ПРЕДМЕТЫ ИНТЕРЬЕРА И МЕЛКАЯ ПЛАСТИКА

Помимо вещей, непосредственно используемых людьми в их повседневной жизни, в интерьерах прошлого находилось немало декоративных предметов из драгоценных металлов, прежде всего серебра. Самыми распространенными из них являются подсвечники и канделябры. Традиционно они изготавливались из позолоченной бронзы, однако с момента появления в России достаточного количества серебра его начинают применять и в осветительных приборах. Зачастую помимо орнаментальных скульптурных элементов в их декоре присутствует скульптура. В эпоху ампира это могут быть женские фигуры — кариатиды, а в эпоху историзма — рыцари в латах. Народная тематика в подобного рода предметах проявилась в использовании крестьянских фигур в виде основного элемента подставки, как в подсвечниках в виде пляшущих крестьян из собрания Государственного Эрмитажа, относящихся еще к эпохе Александровского ампира. В дальнейшем эта тенденция была продолжена.

Появившись еще в XVIII в., уникальные серебряные приборы для письма в период промышленного производства ювелирных изделий получают более широкое распространение. Это могли быть как отдельные предметы (чаще всего чернильницы), так и целые комплекты. Среди них немало уникальных произведений. Так, на одной из лондонских выставок середины XIX в. фирма П. Сазикова представила письменный прибор

из серебра в виде крестьянской деревни, где было все — избы, колодцы и пр. Нередки в письменных приборах и скульптурные элементы, как правило, это фигурки животных — птиц, медведей, кабанов — или крестьян. Они использовались и при изготовлении отдельных прессов для бумаги, где серебро сочеталось с подставкой из яшмы, нефрита или какого-либо другого поделочного камня.

Встречаются и изделия, украшенные эмалью. В Государственном историческом музее хранится письменный прибор фирмы П. Овчинникова из позолоченного серебра с эмалью по сканному орнаменту. Он состоит из чернильницы на круглом блюде-подставке, ручки и двух подсвечников. У последних и у чернильницы оригинальные скульптурные ножки в виде куриных. К разряду уникальных относится и письменный прибор, проданный в 2011 г. на нью-йоркском аукционе. Он был изготовлен в мастерской Федора Рюкерта и украшен изображениями богатыря и русской красавицы, выполненных в технике живописной эмали. Неудивительно, что стоимость этого предмета составила 375 500 USD.

Фирма К. Фаберже в период расцвета своей деятельности выпускает самые разнообразные предметы: рамочки для фотографий, календари, термометры, вазочки, электрические звонки. Особенно распространены были изделия с гильошированной эмалью. В более простых вещах она, как правило, покрывала все изделие и в наиболее важных конструктивных элементах оттенялась изящными рамочками — ободками. Неудивительно, что и другие фирмы предпринимали попытки изготовления подобных изделий, имевших большой спрос. Встречаются в этой категории предметов и уникальные вещи, выполненные по индивидуальным заказам для царственных особ. В их исполнении применялось, помимо серебра, золото различных оттенков, драгоценные камни.

Декоративный прием, лежащий в основе создания рамы, использовался и при изготовлении небольших настольных часов, получивших распространение в это время. Однако в этой области существовало и немало уникальных решений, чем отличалась фирма К. Фаберже, в частности ее мастер Х. Вингстрем, чьим клеймом помечены большинство подобных изделий. Помимо всего, изготавливались и более массивные часы со скульптурными украшениями из серебра и полудрагоценных камней, подобно уникальным серебряным часам с амурами и российским гербом, изготовленным на серебряный юбилей императора Александра III и Марии Федоровны.

Скульптуру из серебра выпускали многие известные фирмы: П. Сазикова, И. Хлебникова, братьев Грачевых и, конечно же, К. Фаберже. Как правило, в штате у этих фирм было немало талантливых скульпторов. Так, у К. Фаберже работали Б. Фредман-Клозель, знаменитый камнерез П. Дробышев. Многие фирмы сотрудничали с такими известными мастерами мелкой пластики, как Е. Лансере и А. Обер.

Тематика была самой разнообразной: от исторических портретов до миниатюрных фигурок животных. Скульптурные изображения изготавливались с особой тщательностью, с прочеканенными мелкими деталями. Одним из первых подобные изделия стал выпускать П. Сазиков, а впоследствии они появляются и на других московских и петербургских фабриках. Эти вещи отличает особенное мастерство исполнения, и они до сих пор поражают нас своей изысканной простотой и редким владением материалом.

Умение передать анатомические подробности и даже характер модели отличает и скульптурные изображения животных. Можно только восхищаться мастерством ювелиров, умевших передавать переливы меха на шкурке серебряного зайчика или блеск рыбьей чешуи.

Столь же уникальны предметы, выполненные из других материалов, где также используются серебро, золото и драгоценные камни. Это многочисленные фигурки животных из полудрагоценных камней. Чаще всего использовался халцедон и нефрит. Реже встречаются обсидиан, различные оттенки яшмы, горный хрусталь, розовый кварц и пр. Глаза в таких миниатюрах выполнялись из драгоценных камней: рубинов, сапфиров, изумрудов, лапки — из золота или серебра. Наиболее известные камнерезные предметы изготавливались в мастерской К. Фаберже.

Помимо животных, были очень популярны цветочные букеты из полудрагоценных камней, металла и эмали в стаканчиках из прозрачного кварца. Веточки ландыша, земляники, смородины, цветы флердоранжа поражают мастерством исполнения, благодаря которому удавалось добиться почти полного сходства с живыми цветами.

Христианская традиция дарить друг другу на Пасху крашеные яйца способствовала массовому их производству и повлияла на ювелирное дело в России. Самые роскошные пасхальные яйца изготавливались фирмой К. Фаберже по заказам царской семьи и некоторых представителей аристократии. Это были уникальные произведения искусства, выполненные из серебра и золота и украшенные эмалью и драгоценными камнями. Всякий раз придумывалось новое решение. Каждое пасхальное яйцо было с «секретом»: внутри мог находиться цветок из драгоценных камней, рамочка с портретами царских детей, корзинка с цветами, модель старинного экипажа и пр.

Часть яиц представляют собой часы. Стоимость подобных изделий чрезвычайно высока, и большинство из них находится в музейных собраниях. Появление таких пасхальных яиц на аукционах — целое событие в антикварном мире. Проданное в 2007 г. на лондонском аукционе «Кристис» знаменитое яйцо-часы

Ротшильда является одним из самых дорогих произведений русского искусства.

Но помимо подобных уникальных изделий существовало еще достаточно много других, богато украшенных позолотой и эмалью, каждое из которых по-своему интересно. К сожалению, спрос на подобные вещи привел к тому, что подделываются они довольно часто, так что найти подлинное изделие довольно трудно.

РУССКОЕ СЕРЕБРО НА ЗАРУБЕЖНЫХ АУКЦИОНАХ

Столовое серебро

- Комплект столового серебра на 12 персон в деревянной коробке. Общий вес 3010 г. Серебро 84 пробы, литье. Санкт-Петербург, мастерская братьев Грачевых. 1896–1908 и 1908—1917. Нью-Йорк, «Кристис», 2004. 5000–8000 USD, уход 7170 USD.
- Четыре серебряные ложки для варенья, декорированные в русском стиле. Серебро 84 пробы, позолота, живописная перегородчатая эмаль. Санкт-Петербург, мастерская А. В. Любавина. 1896—1908. Лондон, «Сотбис», 2005. 2000–3000 GBP, уход 2400 GBP.
- Ложка для варенья, декорированная в русском стиле. Серебро 84 пробы, позолота, филигрань, перегородчатая и живописная эмаль. Москва, мастер Федор Рюкерт. 1908–1917. Лондон, «Сотбис», 2005. 2000–3000 GBP, уход 4200 GBP.
- Комплект столового серебра на 12 персон, принадлежащий семье князей Юсуповых. Общий вес 6194 г. Серебро, клейма французские. Париж. 1843–1843. Мастер Alexander Gueyton. Лондон, «Сотбис», 2005. 35 000–45 000 GBP, уход 36 000 GBP.
- Комплект столового серебра на 12 персон (82 предмета), декорированный орнаментом в стиле модерн.

Серебро 88 пробы, литье, чеканка. Москва, мастерская К. Фаберже. 1900-е. Нью-Йорк, «Сотбис», 2011. 30 000–50 000 USD, уход 35 000 USD.

- Ложка для варенья или десертов, декорированная изображением стрелки Васильевского острова. Серебро 84 пробы, позолота, филигрань, перегородчатая и живописная эмаль. Москва, мастер Федор Рюкерт. 1910-е. Нью-Йорк, «Сотбис», 2006. 3000–5000 USD, уход 30 000 USD.
- Дорожный комплект на одну персону, декорированный видами Москвы (шесть предметов: две ложки — столовая и чайная, нож и вилка, стаканчик, подстаканник и кольцо для салфетки в оригинальной коробке). Серебро 84 пробы, позолота, чернь. Москва, мастерская П. Овчинникова. 1879–1881. Лондон, 2006. 4000–6000 GBP, уход 10 800 GBP.
- Ложка для варенья или десертов, декорированная изображением русской красавицы. Серебро 84 пробы, филигрань, позолота, живописная и перегородчатая эмали. Москва, Федор Рюкерт. 1908–1917. Лондон, «Сотбис», 2007. 12 000–18 000 GBP, уход 48 500 GBP.
- Ложка для варенья, декорированная в русском стиле. Серебро 84 пробы, филигрань, позолота, перегородчатая эмаль. Москва, Федор Рюкерт. 1910-е. Нью-Йорк, «Сотбис», 2011. 20 000–25 000 USD, уход 25 000 USD.
- Две ложки. Серебро, чернь, позолота. Россия. Вторая половина XVII в. Лондон, «Кристис», 2017. 6000–8000 GBP, уход 13 750 GBP.
- Большой комплект столового серебра. Серебро 84 пробы. Москва, К. Фаберже. 1899–1908. Лондон, «Кристис», 2017. 40 000–60 000 GBP, уход 50 000 GBP.
- Комплект из двенадцати десертных ложек. Серебро 84 пробы, филигрань, позолота, перегородчатые

эмали. Москва, Федор Рюкерт. 1908–1917. Лондон, «Кристис». 6000–8000 GBP, уход 6250 GBP.

- Двенадцать чайных ложек. Серебро 84 пробы, позолота, филигрань, перегородчатые эмали. Мастерская К. Фаберже, Москва. 1908–1917. Лондон, «Сотбис». 6000–8000 GBP, уход 8125 GBP.
- Комплект столовых приборов для фруктов и сыра. Серебро 84 пробы, сталь, позолота. Мастерская братьев Грачевых, Санкт-Петербург. 1908–1917. Лондон, «Сотбис». 3000–5000 GBP, уход 6875 GBP.

Предметы из столовых сервизов и предметы сервировки

- Супница-терин в виде корпуса корабля на ножках-дельфинах. Являлась частью парадного сервиза Черноморского флота. Серебро, литье, чеканка. Санкт-Петербург, мастер Захария Дейхман, пробирный мастер Иван Фролов. 1766. Нью-Йорк, «Сотбис», 2000. 150 000–175 000 USD. Лондон, «Сотбис», 2009. 600 000–800 000 GBP.
- Терин из «старого» Юсуповского сервиза в стиле Людовика XVI. Серебро, литье, чеканка, позолота, французские клейма. Париж, мастер Alexander Gueyton. 1861. Лондон, «Сотбис», 2005. 50 000–70 000 GBP.
- Терин для супа с сервировочной ложкой, декорированный в стиле рококо — из приданного великой княгини Ольги Николаевны (1822–1892). Серебро 84 пробы, позолота, литье, чеканка. Санкт-Петербург, мастер Карл Тигельстен, на ложке — мастер Генрих Август Ланг. 1840. Лондон, «Кристис», 2006. 60 000–80 000 GBP.
- Комплект из 24 тарелок, декорированных в стиле неорококо и гербом Нарышкиных. Серебро 84 пробы, литье, чеканка. Санкт-Петербург, мастерская Р. Ларике. 1900-е. Нью-Йорк, «Сотбис», 2011. 10 000–15 000 USD, уход 31 250 USD.

- Масленка в виде лукошка с грибами. Серебро 84 пробы, литье, чеканка. Москва, фирма П. Сазикова. 1872. Лондон, 2007. 4000–6000 GBP.
- Солонка в виде стульчика, декорированная в русском стиле. Серебро 84 пробы, филигрань, перегородчатая эмаль. Москва, мастерская Николая Алексеева. 1896–1908. Нью-Йорк, «Сотбис», 2006. 2000–3000 USD, уход 5100 USD.
- Солонка в виде стульчика, декорированная в русском стиле. Серебро 84 пробы, перегородчатые эмали, позолота. Москва, мастерская Г. Клингерта. 1891. Нью-Йорк, «Сотбис», 2011. 5000–7000 USD, уход 4063 USD.
- Солонка в виде слоника. Серебро 84 пробы, литье, чеканка. Санкт-Петербург, 3-я ювелирная артель. 1908–1917. Нью-Йорк, «Кристис», 2011. 5000–7000 USD, уход 17 500 USD.
- Декоративная чаша из нефрита, украшенная дубовыми листьями и римскими цифрами XXV (конфетница). Нефрит, серебро 84 пробы, литье, чеканка. Санкт-Петербург, мастерская К. Фаберже, мастер Ю. Раппопорт. 1890-е. Лондон, «Сотбис», 2006. 100 000–150 000 GBP, уход 220 000 GBP.
- Парные кольца для салфеток. Серебро 84 пробы, филигрань, перегородчатые эмали. Мастерская К. Фаберже, мастер Ф. Рюкерт, Москва. 1908–1917. Лондон, «Кристис», 2017. 6000–8000 GBP, уход 7500 GBP.
- Солонка. Серебро 84 пробы, позолота. Мастер Александр Гильдебрандт (?), Москва. Ок. 1795. Лондон, «Кристис», 2017. 8000–12 000 GBP, уход 11 250 GBP.
- Перечница и солонка в виде грибов. Серебро 84 пробы, эмаль. Мастерская братьев Грачевых, Санкт-Петербург. 1908–1917. Лондон, «Сотбис», 2017. 1000–1500 GBP, уход 1125 GBP.

Сосуды для напитков

- Пивная кружка, декорированная медалями с изображением российских императоров, от Петра I до Николая II. Серебро 88 пробы, литье, чеканка, Санкт-Петербург, фабрика К. Фаберже, мастер Ю. Рапопорт. 1897–1899. Нью-Йорк, «Сотбис», 2011. 70 000–90 000 USD, уход 110 000 USD.
- Пивная кружка, декорированная в русском стиле, с изображением собора Василия Блаженного. Серебро 84 пробы, выемчатые эмали, гравировка, чернь. Москва, фабрика П. Овчинникова. 1876. Нью-Йорк, «Сотбис», 2011. 60 000–70 000 USD, уход 937 000 USD.
- Чарка в виде головы вепря. Серебро 84 пробы, литье, позолота, клейма. Санкт-Петербург, фирма П. Сазикова. 1847. Лондон, «Кристис», 12 000–15 000 GBP.
- Водочная передача: поднос, бутылка, 12 чарок, декорированные лыковым плетением. Стекло, серебро 84 пробы, позолота, литье, чеканка. Санкт-Петербург, мастерская братьев Грачевых. 1899–1908. Лондон, «Сотбис», 2005. 7000–9000 GBP, уход 15 600 GBP.
- Комплект для напитков. Стекло, гранение, серебро 84 пробы, литье, чеканка. Москва, 14-я артель. 1908–1917. Лондон, «Сотбис», 2005. 2000–3000 GBP, уход 4200 GBP.
- Набор для ликера на подносе, декорированный в русском стиле. Серебро 84 пробы, позолота, филигрань, перегородчатые эмали, стекло. Москва, мастерская Антипа Кузьмичева. 1891. Нью-Йорк, «Сотбис», 2011. 60 000–80 000 USD, уход 74 500 USD.
- Кувшин для воды с серебряной крышкой и ручкой. Стекло, гранение, серебро 84 пробы. Москва, мастерская Фаберже. 1900. Нью-Йорк, «Сотбис», 2007. 40 000–60 000 USD.
- Кувшин для воды. Керамика, серебро 84 пробы, литье, чеканка, выпиловка. Москва, мастерская

Фаберже. Ок. 1895. Нью-Йорк, «Сотбис», 2011. 30 000–50 000 USD, уход 37 500 USD.

- Кувшин для воды, декорированный в стиле модерн цветами тюльпана. Стекло, гравировка, серебро 84 пробы, литье, чеканка. Санкт-Петербург, мастер И. Аллениус. 1900-е. Нью-Йорк, «Сотбис», 2011. 6000–8000 USD, уход 11 875 USD.
- Кувшин из серебра на подносе, декорированный в стиле рококо. Серебро 84 пробы. Москва, мастер Яков Виберг. 1856. Нью-Йорк, «Сотбис», 2011. 8000–10 000 USD, уход 10 000 USD.
- Набор для пунша (чаша, шесть чарок, черпак). Серебро 84 пробы, позолота, гравировка. Москва, мастерская П. Милюкова. 1890-е. Нью-Йорк, «Сотбис», 2011. 8000–12 000 USD, уход 8750 USD.
- Братина, декорированная в русском стиле, с изображением российского герба на крышке. Серебро 84 пробы, позолота, филигрань, перегородчатые и живописные эмали. Москва, мастерская К. Фаберже. 1908–1917. Нью-Йорк, «Кристис», 2004. 35 000–45 000 USD, уход 298 700 USD.
- Набор для пунша (братина, черпак, 12 чарок со стеклянными вставками, поднос), декорированный в русском стиле (продан через фирму «Тиффани»). Серебро 84 пробы, позолота, выемчатые эмали. Москва, мастерская Антипа Кузьмичева. 1887. Лондон, «Кристис», 2006. 100 000–150 000 GBP, уход 276 800 GBP.
- Чаша для пунша из хрусталя в оправе из серебра, декорированной в классическом стиле. Стекло, гранение, серебро 84 пробы, литье, чеканка. Москва, мастерская К. Фаберже. Ок. 1910. Нью-Йорк, «Сотбис», 2007. 250 000–350 000 USD, уход 264 000 USD.
- Стакан, декорированный цветочным орнаментом в русском стиле. Серебро 84 пробы, позолота, филигрань, перегородчатая, живописная эмаль. Москва, мастерская Федора Рюкерта. 1900-е. Нью-Йорк, «Сотбис», 2006. 12 000–15 000 USD.

- Кубок с крышкой и двумя ручками в стиле ренессанс. Розовый кварц, серебро 88 пробы, эмаль, изумруды. Санкт-Петербург, мастерская К. Фаберже, мастер М. Перхин. Конец XIX в. Лондон, «Сотбис», 2006. 150 000–250 000 GBP, уход 176 000 GBP.
- Стопа, декорированная в русском стиле. Серебро 84 пробы, витражные эмали. Москва, мастерская П. Овчинникова. 1895. Нью-Йорк, «Сотбис», 2011. 5000–8000 USD, уход 4375 USD.
- Кружка пивная. Серебро 84 пробы, позолота, чернь. Мастер I.O, Москва. 1807. Лондон, «Кристис», 2017. 7000–9000 GBP, уход 30 000 GBP.
- Большая стопа. Серебро, гравировка. Россия. Конец XVII в. Лондон, «Кристис», 2017. 40 000–60 000 GBP, уход 50 000 GBP.
- Чарка. Серебро 84 пробы, позолота, чернь. Мастер Петр Иванов, Москва. Конец XVII в. Лондон, «Кристис», 2017. 8000–12 000 GBP, уход 10 000 GBP.
- Две чарки под водку. Серебро 84 пробы, витражная эмаль. Мастерская братьев Грачевых, мастер АП, Санкт-Петербург. 1870–1880. Лондон, «Кристис», 2017. 5000–7000 GBP, уход 5000 GBP.
- Кружка пивная. Серебро 84 пробы, гравировка, чеканка. Мастер Антип Кузьмичев, Москва. 1888. Лондон, «Сотбис», 2017. 3000–5000 GBP, уход 3250 GBP.
- Две чарки под водку. Серебро 84 пробы, позолота, чернь. Иван Мискеалов, Москва. 1770. Лондон, «Сотбис», 2017. 2000–3000 GBP, уход 6250 GBP.
- Два графина для вина. Серебро 84 пробы, хрусталь, гранение. Мастерская К. Фаберже, Москва. 1908–1917. Лондон, «Сотбис», 2017. 12 000–18 000 GBP, уход 42 500 GBP.

Предметы чайного стола

- Тульский серебряный самовар в виде головы русского богатыря (продан через универмаг «Мюр

и Мерилиз»). Серебро 84 пробы, литье, чеканка. 1900-е. Лондон, «Сотбис», 2005. 12 000–15 000 GBP, уход 18 000 GBP.

- Серебряный самовар «Водяной», выполненный в стиле модерн. Серебро 84 пробы, литье, чеканка. Москва, мастерская К. Фаберже. 1899–1908. Лондон, «Сотбис», 2005. 80 000–120 000 GBP, уход 274 400 GBP.
- Серебряный самовар цилиндрической формы. Серебро 84 пробы, литье. Москва, мастерская братьев Грачевых. 1872. Нью-Йорк, «Сотбис». 30 000–40 000 USD, уход 30 000 USD.
- Самовар на подносе. Серебро 84 пробы, литье, чеканка, выпиловка, слоновая кость. Москва, фабрика Ореста Курлюкова. 1900-е. Нью-Йорк, «Сотбис», 2011. 80 000–120 000 USD, уход 362 500 USD.
- Серебряный самовар амфорообразной формы, декорированный классическим орнаментом и гирляндами. Серебро 84 пробы, литье, чеканка. Москва, мастерская К. Фаберже. 1908–1917. Лондон, «Сотбис», 2007. 80 000–120 000 GBP, уход 96 000 GBP.
- Чайный сервиз из четырех предметов с позолоченным растительным орнаментом. Серебро 84 пробы, гравировка, позолота. Москва, клеймо мастера «ГЛ». 1896–1908. Нью-Йорк, «Кристис». 18 000–20 000 USD, уход 17 925 USD.
- Чайно-кофейный сервиз из пяти предметов, декорированный классическим орнаментом, в оригинальной коробке. Серебро 84 пробы, литье, чеканка. Санкт-Петербург, мастерская К. Фаберже. 1895. Лондон, «Сотбис». 40 000–60 000 GBP, уход 54 000 GBP.
- Серебряный сервиз из четырех предметов сферической формы (два чайника, сахарница, сливочник). Серебро 84 пробы, позолота, литье. Санкт-Петербург, мастерская братьев Грачевых. 1890-е. Нью-Йорк, «Кристис», 2004. 4000–6000 USD, уход 4780 USD.

- Сервиз чайный из восьми предметов амфорообразной формы с классическим орнаментом, на подносе. Серебро 84 пробы, литье, чеканка. Санкт-Петербург, мастерская К. Фаберже, мастер А. Вякева. 1908–1917. Нью-Йорк, «Кристис», 2004. 15 000–25 000 USD, уход 38 240 USD.
- Сервиз серебряный чайный из 19 предметов (чайник, сахарница, молочник, чайница, подстаканник, совок для сахара, щипцы для сахара, 12 ложек), декорированный изображениями Кремля и храма Христа Спасителя. Серебро 84 пробы, позолота, чернь. Москва, мастерская Петра Милюкова. Ок. 1873. Лондон, «Сотбис», 2005. 15 000–20 000 GBP, уход 18 000 GBP.
- Чайно-кофейный сервиз (поднос, чайник, кофейник, сахарница, молочник, совок и щипцы для сахара), декорированный эмалью. Серебро 84 пробы, позолота, филигрань, перегородчатая и живописная эмаль. Санкт-Петербург, мастерская братьев Грачевых. 1899–1908. Лондон, «Сотбис», 2006. 40 000–60 000 GBP, уход 48 000 GBP.
- Чайно-кофейный сервиз, принадлежавший великому князю Константину Николаевичу (самовар, кофейник, джезва, сухарница, два чайника, два сливочника, две сахарницы, полоскательница, чайница, тарелка, двое щипчиков для сахара, двенадцать чайных ложек, поднос). Серебро 84 пробы, позолота, чеканка, гравировка. Москва, мастерская П. Сазикова. 1848. Нью-Йорк, «Сотбис», 2005. 200 000–300 000 USD, уход 1 808 000 USD.
- Чайный сервиз, декорированный изображениями китайских птиц (поднос, чайник, сахарница, молочник, конфетница, щипцы и совок для сахара, ситечко, 24 ложки). Серебро 88 пробы, позолота, филигрань, перегородчатая и живописная эмаль. Москва, мастерская П. Овчинникова. 1890–1900-е. Нью-Йорк, «Сотбис», 2006. 500 000–800 000 USD, уход 1 808 000 USD.

- Чайно-кофейный сервиз в классическом стиле из четырех предметов. Серебро 88 пробы, литье, чеканка. Санкт-Петербург, мастерская К. Фаберже, мастер А. Вякева. 1910-е. Нью-Йорк, «Сотбис». 18 000–22 000 USD, уход 22 500 USD.
- Чайник, декорированный эмалью в русском стиле, на крышке — изображение двуглавого орла. Серебро 88 пробы, позолота, выемчатая эмаль, литье. Москва, мастерская И. Хлебникова. 1874. Лондон, «Сотбис», 2004. 5000–7000 GBP, уход 28 000 GBP.
- Сахарница, декорированная эмалью в русском стиле, с изображением двуглавого орла на крышке. Серебро 88 пробы, позолота, выемчатая эмаль, литье. Москва, мастерская И. Хлебникова. 1870-е. Лондон, «Сотбис», 2006. 12 000–18 000 GBP, уход 20 400 GBP.
- Чайник, декорированный орнаментами в русском стиле и живописными изображениями Кремля и собора Василия Блаженного. Серебро 88 пробы, филигрань, позолота, выемчатые, перегородчатые и живописные эмали. Москва, мастерская И. Хлебникова. 1896. Лондон, «Кристис», 2007. 10 000–15 000 GBP, уход 102 500 GBP.
- Сухарница, декорированная цветочным орнаментом. Серебро 84 пробы, филигрань, перегородчатая и живописная эмаль. Москва, мастерская О. Курлюкова. 1896–1908. Лондон, «Сотбис», 2004. 25 000–35 000 GBP.
- Чайница, декорированная в русском стиле. Серебро 84 пробы, позолота, выемчатая и перегородчатая эмаль (продана через фирму «Тиффани»). Москва, мастерская А. Кузьмичева. Ок. 1896. Нью-Йорк, «Сотбис», 2011. 15 000–20 000 USD, уход 29 750 USD.
- Подстаканник со стаканом. Стекло, гранение, серебро 88 пробы, позолота, литье, монтировка. Москва, мастерская К. Фаберже. 1908–1917. Лондон, «Сотбис», 2004. 2500–3500 GBP, уход 4500 GBP.

- Набор, включающий шесть подстаканников, выполненных в виде лукошек, шесть чайных ложек, ситечко для чая, щипцы для сахара, в оригинальном футляре и со стаканами. Серебро 84 пробы, литье, чеканка. Санкт-Петербург, фирма Братьев Грачевых. 1894. Нью-Йорк, «Сотбис». 8000–12 000 USD, уход 21 250 USD.
- Подстаканник, декорированный эмалями в русском стиле. Серебро 84 пробы, литье, чеканка, выемчатая и живописная эмаль. Санкт-Петербург, мастер А. Брагин. Ок. 1895. Нью-Йорк, «Сотбис», 2011. 15 000–20 000 USD, уход 33 750 USD.
- Серебряная шкатулка, декорированная эмалевыми геральдическими накладками. Серебро 84 пробы, литье, чеканка, перегородчатые эмали. Москва, мастерские Строгановского училища. 1900–1908. Нью-Йорк, «Сотбис». 25 000–30 000 USD, уход 46 875 USD.
- Коробочка из нефрита. Нефрит, золото, эмаль. Санкт-Петербург, мастерская К. Фаберже, мастер Хенрик Вингстрем. Ок. 1900. Нью-Йорк, «Сотбис», 2011. 20 000–30 000 USD, уход 20 000 USD.
- Ковш из хрусталя, украшенный скульптурным изображением головы лошади и фигуры богатыря. Стекло, гранение, серебро 84 пробы, литье, чеканка. Москва, мастерская И. Хлебникова. 1908–1917. Нью-Йорк, «Сотбис», 2003. 8000–12 000 USD, уход 18 000 USD.
- Ковш жалованный, декорированный изображением российского герба. Серебро, литье, чеканка. Москва. Начало XVIII в. Нью-Йорк, «Сотбис», 2006. 10000–15 000 USD, уход 84 000 USD.
- Ковш подарочный, декорированный в русском стиле. Серебро 84 пробы, позолота, филигрань, зернь, живописные эмали. Москва, мастерская П. Овчинникова. 1908–1917. Лондон, «Кристис», 2006. 20 000–30 000 GBP, уход 72 000 GBP.

- Большой подарочный ковш, украшенный скульптурными изображениями богатырей и самоцветами. Серебро 84 пробы, позолота, литье, чеканка, кабошоны уральских самоцветов. Москва, мастерская К. Фаберже. Ок. 1900. Нью-Йорк, «Сотбис», 2007. 500 000–800 000 USD, уход 480 000 USD.
- Большой подарочный ковш, декорированный скульптурным изображением лошадиной головы. Серебро 84 пробы, литье, чеканка, филигрань, перегородчатые эмали. Санкт-Петербург, мастерская братьев Грачевых. 1900-е. Нью-Йорк, «Сотбис», 2011. 50 000–70 000 USD, уход 110 500 USD.
- Ковш миниатюрный, декорированный эмалями в стиле модерн. Серебро 88 пробы, позолота, филигрань, перегородчатая эмаль. Москва, мастерская К. Фаберже, мастер Ф. Рюкерт. Нью-Йорк, «Сотбис», 2011. 15 000–18 000 USD, уход 18 750 USD.
- Презентационный ковш. Серебро 84 пробы, литье, чеканка. Мастерская К. Фаберже, Москва. 1908–1917. Лондон, «Кристис», 2017. 12 000–15 000 GBP, уход 13 750 GBP.
- Сервиз для чая и кофе. Серебро 84 пробы. Мастерская К. Фаберже, мастер А. Вякева, Санкт-Петербург. 1908–1917. Лондон, «Кристис», 2017. 15 000–20 000 GBP, уход 18 750 GBP.
- Сервиз для чая и кофе. Серебро 84 пробы, филигрань, позолота, эмали. Мастерская П. Овчинникова, Москва. 1881. Лондон, «Кристис», 2017. 15 000–25 000 GBP, уход 32 500 GBP.

Предметы интерьера

- Барометр на ножках в виде дельфинов. Серебро 88 пробы, литье, чеканка, гильошированная эмаль, нефрит. Санкт-Петербург, мастерская К. Фаберже, мастер Х. Вингстрем. 1903–1908. Лондон, «Сотбис», 2004. 100 000–150 000 GBP, уход 285 600 GBP.

- Миниатюрный домашний термометр с часами, декорированный в стиле Людовика XVI. Золото 56 пробы, четырехцветное, моховой агат. Санкт-Петербург, мастерская К. Фаберже, мастер А. Хольмстрем. Ок. 1890. Лондон, «Сотбис», 2006. 200 000–300 000 GBP, уход 400 000 GBP.
- Часы настольные в нефритовой раме. Золото 91 пробы, двуцветное, серебро 88 пробы, гильошированная эмаль, нефрит. Санкт-Петербург, мастерская К. Фаберже, мастер Х. Вингстрем. 1908–1917. Лондон, «Сотбис», 2005. 180 000–220 000 GBP, уход 556 800 GBP.
- Настольные часы с «романовским грифоном». Серебро 88 пробы, литье, чеканка, оникс. Санкт-Петербург, мастерская К. Фаберже, мастер Ю. Рапопорт. 1904–1908. Нью-Йорк, «Сотбис», 2005. 35 000–55 000 USD, уход 307 200 USD.
- Часы настольные в раме из золота с коралловой эмалью. Золото 56 пробы, серебро 88 пробы, гильошированная эмаль. Санкт-Петербург, мастерская К. Фаберже, мастер Х. Вингстрем. 1899–1908. Лондон, «Сотбис», 2005. 200 000–250 000 GBP, уход 926 400 GBP.
- Настольные часы в раме, покрытой гильошированной эмалью и декорированной накладками в виде лент с бантиками. Серебро 88 пробы, гильошированная эмаль, литье, чеканка. Санкт-Петербург, мастерская К. Фаберже, мастер М. Перхин. 1899–1903. Лондон, «Сотбис», 2006. 200 000–300 000 GBP, уход 209 600 GBP.
- Часы настольные, декорированные эмалью в форме классической колонны с навершием в виде вазы-кратера. Золото 56 пробы, многоцветное, гильошированная эмаль, агат. Санкт-Петербург, мастерская К. Фаберже, мастер Х. Вингстрем. Ок. 1900. Нью-Йорк, «Сотбис», 2007. 1 500 000–2 000 000 USD, уход 1 384 000 USD.

- Письменный прибор, декорированный в русском стиле. Серебро 88 пробы, филигрань, перегородчатая и живописная эмаль. Москва, мастерская Ф. Рюкерта. 1900-е. Нью-Йорк, «Сотбис», 2011. 175 000–225 000 USD, уход 385 500 USD.
- Рама для фотографий, декорированная рельефным изображением императорской короны и римскими цифрами MIMXIV. Серебро 84 пробы, литье, чеканка. Санкт-Петербург, мастерская братьев Грачевых. 1908–1917. Нью-Йорк, «Кристис», 2003. 4000–6000 USD, уход 50 190 USD.
- Рама с миниатюрным портретом Николая II. Подарок императора премьер-министру Франции в 1914 г. Серебро 84 пробы, золото 56 пробы, гильошированная эмаль, нефрит, бриллианты. Санкт-Петербург, мастерская К. Болина, мастер Н. Черников. 1908–1917. Лондон, «Сотбис», 2005. 100 000–120 000 GBP, уход 400 000 GBP.
- Рама для фотографий. Дерево, серебро 88 пробы, гильошированная эмаль. Санкт-Петербург, фабрика К. Фаберже, мастер А. Неваляйнен. 1886. Нью-Йорк, «Сотбис», 2001. 7000–9000 USD, уход 23 750 USD.
- Настольное зеркало в раме, декорированной эмалью в русском стиле. Серебро 84 пробы, филигрань, перегородчатая эмаль. Москва, фабрика П. Овчинникова. 1878. Нью-Йорк, «Сотбис». 30 000–40 000 USD, уход 52 500 USD.
- Парные канделябры, декорированные изображением рыцаря и лошади. Серебро 84 пробы, литье, чеканка. Санкт-Петербург, фирма «Никольс и Плинке». 1863. Нью-Йорк, «Кристис», 2006. 200 000–300 000 USD, уход 486 400 USD.
- Ваза декоративная с двумя ручками, декорированная эмалью в русском стиле (продано через фирму «Тиффани»). Серебро 84 пробы, позолота, филигрань, перегородчатая эмаль. Москва, фабрика

Антипа Кузьмичева. 1900е. Нью-Йорк, «Сотбис». 40 000–60 000 USD, уход 50 000 USD.

- Ваза хрустальная с оправой из серебра, выполненная в классическом стиле. Стекло, гранение, серебро 84 пробы, литье, чеканка. Москва, мастерская К. Фаберже. 1908–1917. Нью-Йорк, «Кристис». 15 000–25 000 USD, уход 37 500 USD.
- Парные вазы-кубки, декорированные в русском стиле. Серебро 84 пробы, позолота, перегородчатая и живописная эмаль, кабошоны уральских самоцветов. Москва, мастерская П. Овчинникова. Ок. 1900. Нью-Йорк, «Сотбис», 2006. 300 000–500 000 USD, уход 352 000 USD.
- Веточка вишни в стаканчике. Горный хрусталь, золото 56 пробы, нефрит, родонит. Санкт-Петербург, мастерская К. Фаберже, мастер Х. Вингстром. 1908–1917. Нью-Йорк, «Кристис», 2003. 120 000–180 000 USD, уход 95 000 USD.
- Миниатюрная вазочка с цветком василька и колоском овса. Горный хрусталь, золото 72 пробы, эмаль. Санкт-Петербург, мастерская К. Фаберже. 1900. Нью-Йорк, «Сотбис», 2011. 50 000–75 000 USD, уход 662 500 USD.
- Миниатюрная фигурка маляра. Яшмы, кахолонг, лазурит, сапфиры, серебро 84 пробы, эмаль. Санкт-Петербург, мастерская К. Фаберже, мастер Б. Фридман-Клузель. 1914–1917. Лондон, «Кристис», 2003. 120 000–150 000 GBP, уход 845 250 GBP.
- Миниатюрная фигурка собачки. Кварц, рубины. Санкт-Петербург, мастерская А. К. Денисова-Уральского. Ок. 1890. Лондон, «Сотбис», 2006. 4000–6000 GBP, уход 9375 GBP.
- Скульптурное изображение мальчика на санках на горке. Серебро 84 пробы, литье, чеканка, горный хрусталь. Москва, мастерская П. Сазикова. Середина XIX в. Нью-Йорк, «Сотбис», 2011. 5000–7000 USD, уход 5625 USD.

- Настольный звонок на две кнопки. Золото 56 пробы, гильошированная эмаль, сапфиры и рубин. Москва, мастерская К. Фаберже. Нью-Йорк, «Сотбис», 2011. 70 000–80 000 USD, уход 85 000 USD.
- Настольный звонок в виде лежащего медведя. Серебро 84 пробы. Мастерская К. Фаберже, Москва. Ок. 1911. Лондон, «Кристис», 2017. 10 000–15 000 GBP, уход 11 250 GBP.
- Рамка для фотографий. Серебро 84 пробы, лазурит. Мастер СД, Санкт-Петербург. 1908–1917. Лондон, «Кристис», 2017. 5000–7000 GBP, уход 5625 GBP.
- Большая рамка для фотографий. Серебро 84 пробы, гильошированная эмаль. Мастерская К. Фаберже, мастер А. Неваляйнен, Санкт-Петербург. 1899–1904. Лондон, «Кристис», 2017. 25 000–35 000 GBP, уход 28 750 GBP.
- Часы настольные. Серебро 84 пробы, позолота, драгоценные камни. Мастерская К. Фаберже, мастер Х. Вингстрем, Санкт-Петербург. 1908–1917. Лондон, «Сотбис», 2017. 180 000–250 000 GBP, уход 296 750 GBP.
- Фигурка кота. Агат. Мастерская К. Фаберже . Лондон, аукционный дом «Кристис» | Selection of Fabergé Masterpieces from the Harry Woolf Collection. 29 November 2021 | Live auction 20821,A Оценка: 15 000–25 000 GBP, Price realised 137 500 GBP.
- Ветка земляники. Золото, горный хрусталь, нефрит, эмаль. Мастерская Фаберже. Лондон, «Кристис» | Selection of Fabergé Masterpieces from the Harry Woolf Collection. 29 November 2021 | Live auction 20821, A | Оценка: 200 000–300 000 GBP, Price realised 325 000 GBP.

Предметы религиозного культа: иконы, пасхальные яйца

- Миниатюрная икона «Богоматерь Смоленская». Серебро 84 пробы, позолота, перегородчатая эмаль.

Москва, мастерская П. Овчинникова. 1890-е. Лондон, «Сотбис», 2006. 5000–7000 GBP, уход 19 800 GBP.

- Триптих: Христос на троне, Богоматерь, Иоанн Креститель, в окладе. Серебро 84 и 88 пробы, позолота, перегородчатая эмаль, бриллианты, жемчуг. Москва. 1879–1882. Лондон, «Сотбис», 2007. 40 000–60 000 GBP, уход 378 900 GBP.
- Триптих с центральной иконой Казанской Божьей Матери, Св. Натальи и Св. Петра. Серебро 84 пробы, позолота, филигрань, перегородчатая и живописная эмаль. Москва, мастерская П. Овчинникова. 1899–1908. Лондон, «Сотбис», 2007. 80 000–120 000 GBP, уход 216 500 GBP.
- Икона «Ангел-Хранитель». Серебро 88 пробы, филигрань, перегородчатые эмали. Москва, мастерская Ф. Рюкерта. 1900-е. Нью-Йорк, «Сотбис», 2011. 35 000–45 000 USD, уход 37 500 USD.
- Триптих в серебряном окладе. Серебро 84 пробы, литье, чеканка. Москва, мастерская П. Овчинникова. 1877. Нью-Йорк, «Сотбис», 2011. 8000–12 000 USD, уход 12 500 USD.
- Пасхальное яйцо «Бриллиантовая сетка», подаренное Александром III Марии Федоровне на пасху в 1892 г. Утрачен «сюрприз» и подставка. Оникс, золото 56 пробы, бриллианты. Санкт-Петербург, мастерская К. Фаберже, мастер А. Хольмстрем. 1892. Нью-Йорк, «Кристис», 2003. Оценка 2 000 000–3 000 000 USD.
- Пасхальное яйцо-часы с петушком, сделанное для семьи Ротшильда. Золото 56 пробы, многоцветное, серебро 88 пробы, гильошированная эмаль, мелкий жемчуг. Санкт-Петербург, мастерская К. Фаберже, мастер М. Перхин. 1902. Лондон, «Кристис», 2007. 6 000 000–9 000 000 GBP, уход 8 980 500 GBP.
- Яйцо пасхальное, декорированное цветочным узором. Серебро 88 пробы, филигрань, перегородчатая и живописная эмаль. Москва, мастерская Федора

Рюкерта. 1900-е. Нью-Йорк, «Сотбис», 2011. 8000–12 000 USD, уход 53 125 USD.

- Икона «Богоматерь Одигитрия». Оклад: серебро 84 пробы, полудрагоценные камни. Мастерская «Оловянишников и сыновья», мастер Кузьма Конов, Москва. 1908–1917. Лондон, «Кристис», 2017. 10 000–15 000 GBP, уход 18 750 GBP.
- Икона «Св. Николай Чудотворец». Оклад: серебро 84 пробы, перламутр. Мастерская «Оловянишников и сыновья», мастер Кузьма Конов, Москва. 1908–1917. Лондон, «Кристис», 2017. 30 000–40 000 GBP, уход 52 500 GBP.
- Икона «Богоматерь Смоленская». Оклад: серебро 84 пробы. Мастерская П. Овчинникова, Москва. 1896. Лондон, «Кристис». 20 000–30 000 GBP, уход 32 500 GBP.
- Икона «Св. Варвара». Оклад: серебро 84 пробы. Мастерская К. Фаберже, Москва. 1908–1917. Лондон, «Сотбис», 2017. 15 000–20 000 GBP, уход 18 750 GBP.

Галантерея:
коробочки, табакерки, портсигары и пр.

- Пилюльница. Серебро 84 пробы, филигрань, позолота, живописная эмаль. Москва, мастерская Ф. Рюкерта. 1896–1908. Нью-Йорк, «Кристис», 2004. 3000–5000 USD, уход 4780 USD.
- Табакерка с гравированным видом Петербурга. Золото 72 пробы, гильошированная эмаль. Санкт-Петербург, мастерская К. Фаберже, мастер М. Перхин. 1900-е. Нью-Йорк, «Сотбис», 2003. 18 000–24 000 USD, уход 148 000 USD.
- Табакерка, декорированная персидскими символами. Золото 56 пробы, гильошированная эмаль, бриллианты. Санкт-Петербург, мастерская К. Бланка. 1900-е. Нью-Йорк, «Сотбис», 2006. 30 000–50 000 USD, уход 352 000 USD.

- Табакерка, декорированная бриллиантовой монограммой Николая II и императорской короной. Подарок сербскому посланнику от императора. Золото 56 пробы, гильошированная эмаль, бриллианты. Москва, мастерская К. Болина, мастер Н. Черноков. 1896–1908. Лондон, «Кристис», 2006. 300 000–500 000 GBP, уход 344 000 GBP.
- Табакерка. Подарок Николая II французскому посланнику. Золото 56 пробы, гильошированная эмаль, бриллианты. Санкт-Петербург, мастерская Фаберже, мастер М. Перхин. 1899–1908. Лондон, «Сотбис», 2006. 500 000–700 000 GBP, уход 926 400 GBP.
- Портсигар, принадлежавший Леопольду Ротшильду. Золото 56 пробы, гильошированная эмаль. Санкт-Петербург, мастерская К. Фаберже, мастер Х. Вингстрем. 1910-е. Нью-Йорк, «Сотбис», 2011. 70 000–90 000 USD, уход 110 500 USD.
- Портсигар с декором «самородковое золото» и накладками, инкрустированными драгоценными камнями. Золото 56 пробы, рубины, сапфиры. Санкт-Петербург. 1866. Нью-Йорк, «Сотбис», 2011. 12 000–15 000 USD, уход 12 500 USD.
- Портсигар, декорированный рельефным изображением русалки и живописной эмалью. Серебро 84 пробы, живописная эмаль, рубин. Москва, мастерская М. Е. Черятова. 1900-е. Нью-Йорк, «Сотбис», 2011. 5000–7000 USD, уход 5000 USD.
- Ларец, декорированный изображением трех богатырей с картины В. Васнецова. Серебро 84 пробы, позолота, литье, чеканка, монтировки, живописная эмаль. Москва, 11-я артель. 1908–1917. Лондон, «Сотбис», 2006. 35 000–45 000 GBP, уход 42 000 GBP.
- Сундучок-ларец, декорированный в русском стиле. Серебро 84 пробы, филигрань, перегородчатая эмаль, аметисты. Москва, мастерская И. Хлебникова. Конец XIX в. Лондон, «Сотбис», 2007. 250 000–300 000 GBP, уход 490 000 GBP.

- Коробка для сигар, декорированная рельефным изображением тройки. Серебро 84 пробы, литье, чеканка, рубин. Москва. 1900-е. Нью-Йорк, «Сотбис», 2011. 6000–8000 USD, уход 16 250 USD.
- Коробочка, декорированная растительными мотивами в стиле модерн. Серебро 84 пробы, литье, эмаль, Москва, мастерская К. Болина. 1899–1908. Нью-Йорк, «Кристис», 2011. 8000–12 000 USD, уход 30 000 USD.
- Ручка для зонтика. Горный хрусталь, серебро 88 пробы, золото 56 пробы, гильошированная эмаль, алмазные розы, рубин. Санкт-Петербург, мастерская К. Фаберже, мастер М. Перхин. Ок. 1890-х. Нью-Йорк, «Кристис», 2011. 10 000–15 000 USD, уход 43 750 USD.
- Рукоятка для трости. Золото, гильошированная эмаль, алмазные розы, рубин. Санкт-Петербург, мастерская К. Фаберже, мастер Х. Вингстрем. Ок. 1903. Нью-Йорк, «Кристис», 2011. 10 000–15 000 USD, уход 17 500 USD.
- Сигарный гарнитур. Серебро 84 пробы, позолота, литье, чеканка. Санкт-Петербург, мастерская И. Сазикова. 1870. Лондон, «Кристис», 2017. 25 000–35 000 GBP, уход 52 500 GBP.
- Сундучок. Серебро, перегородчатая эмаль, позолота. Москва, мастерская П. Овчинникова. 1881. Лондон, «Кристис». 8000–12 000 GBP, уход 11 250 GBP.
- Коробка для сигар. Серебро, перегородчатые эмали, позолота. Москва, мастерская К. Фаберже, мастер Ф. Рюкерт. 1908–1917. Лондон, «Сотбис», 2017. 30 000–50 000 GBP, уход 68 750 GBP.
- Настольная зажигалка. Серебро. Санкт-Петербург, мастерская К. Фаберже, мастер Ю. Рапопорт. 1908–1917. Лондон, «Сотбис», 2017. 32 000–38 000 GBP, уход 47 500 GBP.
- Пепельница. Серебро, литье, чеканка. Санкт-Петербург, мастерская К. Фаберже, мастер Ю. Рапопорт.

Лондон, «Сотбис», 2017. 20 000–25 000 GBP, уход 35 000 GBP.

ОЦЕНКА ПРЕДМЕТОВ ИЗ СЕРЕБРА

Русское серебро — один из наиболее многочисленных и востребованных сегментов антикварного рынка, как отечественного, так и зарубежного. Оно присутствует практически на всех аукционах, посвященных русскому искусству, проводимых в Лондоне, Нью-Йорке, Женеве или Вене. Большую часть предметов представляет собой столовое серебро, имеющее стабильный спрос, поначалу в западном обществе, а в последнее время и российском. Причем уже ни для кого не секрет, что именно отечественные коллекционеры задают тон на всех крупных «русских торгах». Изделия из драгоценных металлов, постоянно растущих в цене, для многих являются средством спасения от инфляции. Однако немало ценности добавляет и историческая, и художественная составляющая многих предметов. Так что при оценке того или иного изделия из серебра необходимо учитывать все составляющие: металл, из которого оно изготовлено, пробу, вес, время изготовления, мастера, наличие клейма известной фирмы, декорирование изделия, применение эмали, позолоты, черни, вставок из драгоценных камней, и наконец, наличие исторической легенды, то есть связи с какими-либо историческими персонажами. Именно учет всех этих факторов дает возможность наиболее точно оценить предмет. При этом необходимо учитывать и историю продаж близких по качеству и форме вещей и исходить из прецедента продаж. Отслеживание результатов торгов, создание собственных архивов является составной частью профессии оценщика антикварного серебра.

На аукционах, где бывают представлены отечественные старинные изделия, можно встретить и отдельные столовые приборы, и рядовые конфетницы по цене

от 100 долларов, и уникальные шедевры ювелирного искусства, стоимость которых определяется цифрой с шестью нулями.

Старинные предметы XVII и XVIII вв. встречаются крайне редко, и их стоимость порой намного выше аналогичных вещей XIX и начала XX в. В качестве примера можно привести продажу жалованного ковша в 2006 г. в Нью-Йорке за 84 000 долларов США. Аналогичная вещь, созданная столетие спустя неизвестным мастером без каких-то излишеств, будет стоить в 10–15 раз дешевле. Это хороший пример влияния исторической составляющей на стоимость предмета.

Когда речь идет о раритетах, подобных терину З. Дейхмана, то здесь, конечно, большую роль играет мастерство автора, его особое положение в истории отечественного ювелирного искусства. И хотя в кризисном 2009 г. данный предмет не был продан с аукциона, его оценка по сравнению с предыдущими торгами возросла более чем в четыре раза, да и с улучшением экономической ситуации этот предмет найдет своего покупателя.

Одними из самых дорогих и желанных для коллекционеров предметов являются те, что выполнены в мастерской К. Фаберже.

Роль предыдущего владельца также значительно увеличивает стоимость предмета, особенно это касается представителей династии Романовых. Все, что связано с памятью покойного императора, увеличивает стоимость иногда в сотни и более раз.

Оценка же основной массы работ, продаваемых на антикварных аукционах и в магазинах, складывается следующим образом. Поскольку серебро — относительно недорогой, по сравнению с золотом, металл, то на стоимость предметов влияет не столько их вес, сколько сложность декора и качество исполнения. Гравировка, литые орнаменты, скульптурные украшения значительно увеличивают стоимость изделия. Наиболее

дороги предметы, декорированные скульптурными элементами в виде сказочных персонажей русского фольклора: богатыри, морские царевны, боярышни. Отсюда столь значительные цены на ковши, икорницы, конфетницы и даже отдельные стопочки из серии «Богатырская застава». Пластические элементы, характерные для русского стиля: лыковое, полотняное плетение, имитация коры дерева, также увеличивают стоимость.

Одной из интереснейших отечественных техник является чернь с позолотой. Даже отдельные ложки, декорированные подобным образом, могут обладать значительной стоимостью. Ценовыми лидерами здесь являются предметы, выполненные в московской мастерской Василия Семенова, который украшал даже миниатюрные предметы картинами с видами Москвы, Кремля и известных соборов.

Самый дорогой вид декора серебра — это эмаль, поэтому и стартовая цена на изделия с ней может составлять значительную сумму. При этом клеймо известного производителя — фирмы И. Хлебникова, П. Овчинникова или А. Постникова, славившихся своими эмалевыми изделиями в русском стиле, значительно увеличивает экономическую составляющую ценности предмета. Один из уникальных эмальеров дореволюционной России — Федор Рюкерт. Цены на некоторые его изделия, например ложки, украшенные живописными изображениями, составляют не один десяток тысяч долларов.

В формировании цены предметов столового серебра большую играет комплектность, поскольку это утилитарные вещи, иногда и наличие оригинального футляра.

Помимо столового серебра, на крупных аукционах часто присутствуют предметы украшения интерьера: канделябры, рамочки для фотографий, настольные

часы. В свое время это были предметы роскоши, заказчиками и покупателями которых выступали люди весьма состоятельные.

Поэтому ассортимент таких изделий выпускался известными фирмами, их дизайн отличался особой оригинальностью, а при их изготовлении использовались качественные материалы. Отсюда, как правило, и высокая их стоимость в наши дни, которая может составлять десятки, а то и сотни тысяч долларов.

То же можно сказать о дорогих безделицах: серебряных и камнерезных статуэтках, стаканчиках с веточками растений, изготавливаемых не только фирмой К. Фаберже, но и рядом других.

Несколько уступает по ценам ассортимент различной галантереи: портсигары, коробочки, табакерки, сумочки, кошельки и пр. Однако и тут есть вещи весьма высокой стоимости. Это, как правило, изделия крупных фирм и подарки Кабинета императорского двора. Стоимость последних, нередко декорированных драгоценными камнями, может составлять несколько сотен тысяч долларов.

Одним из высших достижений отечественного ювелирного искусства являются знаменитые пасхальные яйца К. Фаберже. Яйцо-часы, сделанное для семьи Ротшильдов и проданное в 2007 г. за 8 980 500 фунтов, является одним из самых дорогих предметов отечественного искусства, проданных с аукциона. Однако и более рядовые предметы этой группы имеют значительную стоимость.

А вот что касается икон в серебряных окладах, то здесь следует отметить тот факт, что среди них ценятся прежде всего те, в декоре которых присутствуют эмаль, чернь и пр. Однако фактор времени и спрос на отечественный антиквариат привел к тому, что за последние десять лет значительно выросла цена даже на рядовые штампованные изделия.

ЮВЕЛИРНЫЕ УКРАШЕНИЯ

Являясь неотъемлемой частью костюма, подвержены влиянию переменчивой моды, вследствие чего многие из них неоднократно переделывались согласно веяниям времени. Из-за этого большинство работ, представленных на антикварном рынке, относятся в основном к более позднему периоду — второй половине XIX — началу XX в. Вещи XVIII, тем более XVII в. более редки, но в собраниях коллекционеров, не говоря уже о музеях, можно встретить подобные раритеты. Встречаются подобные предметы и на зарубежных аукционах.

В древности в зажиточной среде русских людей использовалось большое количество разнообразных украшений: это пуговицы из серебра и золота, длинные цепи, которые были намного шире современных, на руки надевались перстни, у женщин еще были ожерелья, серьги, рясны, прикреплявшиеся к головному убору.

Петровская эпоха внесла заметные перемены в костюм, что вызвало появление новых форм ювелирных украшений соответственно моде того времени, с которой соприкоснулось русское общество. Женщины вместо широких длиннополых одежд начинают носить открытое платье с облегающим корсажем и широкой юбкой, у мужчин в моду входят камзолы, кафтаны, короткие панталоны, чулки и башмаки с пряжками. Появляются новые виды украшений: броши различных форм, запонки, булавки для галстука, ожерелья, браслеты, диадемы, украшения для причесок и шляп, пояса, пряжки для платьев и обуви. Однако самое большое разнообразие ювелирных украшений дает следующее, XIX столетие, и прежде всего это изделия для женщин. Блеску двора Елизаветы Петровны не могли надивиться даже французы. Елизавета сама подавала пример щегольства: ее страсть к увеселениям задавала

определенный тон празднествам того времени. Характерный набор дамских ювелирных украшений включал в себя перстни, серьги, цитернадели, букеты из драгоценных камней и т. д. Алмазные сердцевинки букетов, обрамление лепестков и усики оправ, выложенные мелкими бриллиантами, стремились оттенить цвет ярких камней и одновременно усилить сверкание всего изделия. Одна из работ елизаветинского времени (приписываемая придворному бриллиантщику Позье) — пряжка-аграф, состоящая из бриллиантов и скомпонованная так, что мелкие бриллианты сливаются в «поток» фантастического орнамента, напоминающего драгоценную сказочную россыпь[1].

Однако самое большое разнообразие ювелирных украшений дает следующее, XIX столетие, и прежде всего это изделия для женщин.

Женская мода меняется чаще, отражая основные тенденции в искусстве, и значительную роль в создании костюма играют украшения.

В это время одежда дифференцируется: появляются домашние платья, костюмы для визитов, прогулок, летняя одежда для деревни и города, наряды для театров, балов. Украшения также теперь делятся на парадные и повседневные. Самые нарядные из них надевали на бал и в театр. Это были украшения для волос, диадемы, серьги, ожерелья, браслеты, кольца, пояса, пряжки. Они отличались обилием драгоценных камней, и прежде всего бриллиантов. На обычные визиты и небольшие приемы надевали броши, серьги, кольца, цепи, браслеты. В повседневной жизни дамы могли довольствоваться брошами с флорентийской мозаикой, кольцами и серьгами с полудрагоценными камнями.

На протяжении XIX столетия мода неоднократно менялась, а вместе с ней менялись и ювелирные украшения. Начало века продолжает традиции XVIII столетия

[1] *Мартынова М. В.* Драгоценный камень в русском ювелирном искусстве XII–XVIII вв. М.: Искусство, 1973. С. 32.

и связано со становлением классицизма. Это период господства античности в одежде, с ее пристрастием к строгости, простоте и отсутствием деталей. В моду надолго входят женские платья с завышенной талией и колоколообразной юбкой. Менялась лишь ткань и декоративные детали. Модницы того времени шили платья из тонких прозрачных тканей. Это породило моду надевать на ноги — у щиколотки и выше колена — браслеты, которые просвечивали сквозь материю. В качестве накидки к таким платьям использовали узорную шаль, прикалывая ее брошью. В период позднего классицизма — ампира одежда сохраняет тот же силуэт, становится монументальнее и декоративнее за счет использования более дорогих тяжелых тканей и большого количества украшений. Теперь женщина становится похожей на богиню: ее волосы украшает диадема, на шее у нее колье, на руках браслеты. Помимо основных классических тенденций, в моде начала столетия существовало еще и сентименталистское направление, не повлиявшее сильно на крой и характер одежды, но сказавшееся на моде изготовления ювелирных украшений из волос. Из них плели серьги, браслеты, ожерелья. Характерны для этого направления были и различные предметы с изображением портретов, девизов и пр.

Совершенно новый поворот в развитии одежды и всего, что связано с этим видом искусства, дает романтизм. Это направление, окончательно сформировавшееся в России к 1820-м гг. и захватившее следующее десятилетие, с одной стороны, обращается в своих поисках к простоте и естественности природы, а с другой — черпает вдохновение в образах прошлого — Средневековья, эпохи Возрождения и экзотики Востока. В отечественном искусстве, в том числе и ювелирном, оно тесно переплетается с классикой, что придает ему определенное своеобразие.

Если поначалу в одежде еще сохраняются пропорции начала столетия, то к 1830-м гг. они в корне меня-

ются: в моду входят платья с тонкой талией, пышной юбкой и широкими рукавами. Нередко для их изготовления используют ткани пестрой расцветки в сочетании с большим количеством драгоценностей.

В это время женщины надевают на балы и приемы весь ассортимент украшений. Появляются и новые формы: фероньерки — особые подвески, которые носили спущенными на лоб. Подобные тенденции соответствовали влиянию восточной культуры.

Наряду с бриллиантами и другими драгоценными камнями, в эти времена не только молодые девушки, но и дамы часто носят украшения из полудрагоценных камней, которым теперь придают особый мистический смысл.

В 1840-е гг. на смену декоративной пышности предшествующего двадцатилетия вновь приходит строгость и сдержанность. Это отражается и на подборе украшений. Даже в особо торжественных случаях и на балу были уместны золотой обруч для прически, брошь и парные браслеты с агатом или черной эмалью. Носили украшения и из простых материалов, например черепаховые кольца.

Однако подобные тенденции просуществовали не столь долго, и уже к середине 1850-х гг. стремление к нарядности и богатству костюма побеждает и сохраняется в последующее десятилетие, вошедшее в историю как период второго рококо из-за заимствования декоративных украшений и самого кроя одежды из XVIII столетия.

Среди новшеств второй половины столетия следует прежде всего отметить создание большого количества изделий в русском стиле. Это пряжки, пуговицы, серьги, броши, браслеты, декорированные стилизованными нарядными орнаментами из эмали и черни. 1870–1880-е гг. не вносят радикальных перемен в моду, происходит лишь постепенное упрощение силуэта одежды. Именно тогда было подготовлено

возникновение стиля модерн. Став последним большим стилем, он влияет на все создаваемое в это время, объединяя художественным решением и саму одежду, и дополнявшие ее аксессуары. В моду входит не только иная форма одежды — простой силуэт, созданный струящимися легкими тканями, но и особый тип женщины. Это утонченно-загадочный тип Прекрасной дамы. Ювелирные украшения всячески подчеркивали это, более того, изображения красавиц с распущенными «тяжело-змейными» волосами становятся одними из наиболее распространенных мотивов в украшениях. Актуальны также мотивы волны, гибких вьющихся растений. Они появляются и в ювелирных украшениях: подвесках, перстнях, серьгах, медальонах. Другим не менее интересным направлением, получившим развитие в эпоху модерна, стало подражание природным формам цветов, листьев, колосьев, насекомых. Появляются браслеты и ожерелья в виде змеи, броши-бабочки, жуки, серьги-колосья и пр.

Иным становится и подход к использованию драгоценных камней. Бриллианты нередко соседствуют с нефритом, агатом и другими поделочными камнями-самоцветами. Одни из любимых камней этого времени — зеленый гранат-демантоид и хризолит. Их можно встретить во многих ювелирных изделиях того времени. Ювелиры активно экспериментируют с различными цветами золота, способами его обработки, соединяя в одном изделии матовые и блестящие поверхности. Широко применяются эмали нежных изысканных оттенков.

Это время связано с деятельностью ряда крупнейших фирм, обеспечивших расцвет отечественного ювелирного искусства. Наиболее знаменитыми среди изделий этих фирм являются работы К. Фаберже, однако произведения других, менее известных мастеров отличает достаточно высокий вкус и качество исполнения.

Серьги

Одна из наиболее популярных форм ювелирных украшений с периода Древней Руси — серьги. Они обыкновенно бывали золотые, длиною иногда дюйма в два, всегда почти с яхонтами, изумрудами или гиацинтами; среди украшений XVI–XVII вв. они занимают видное место. Англичанин Флетчер, путешествовавший по России в конце XVI в., отмечал серьги как неотъемлемую часть костюма[1]; также он указывал на довольно крупный размер серег и драгоценность материалов (золото, рубины, жемчуг).

В это время серьги делали в таком количестве, что из числа серебряников выделяются специальные мастера-сережники. Широкое распространение в XVII столетии получили серьги, носившие названия «одинцы», «двойчатки» и «тройчатки» (в виде прикрепленных к толстой проволочной мочке одного, двух или трех стерженьков с нанизанными на них в различных сочетаниях стеклянными и серебряными бусинками, сверлеными камнями, кораллами, жемчужинками и небольшими литыми серебряными цилиндриками с орнаментом «ложной» зерни). Так как у серег были толстые проволочные мочки в виде несомкнутого кольца, возможно, не все серьги продевались в уши; некоторые прикреплялись к головному убору таким образом, что каждая серьга просматривалась с двух сторон.

К богатому женскому головному убору кроме серег крепились ниспадавшие до плеч расы (рясны), низанные из жемчуга в виде длинных прядей или лент. Они подвешивались к золотым или серебряным колодкам, большей частью в форме лунниц, украшенных цветными драгоценными камнями и бусами.

С XVIII в. под влиянием западной моды появляется много новых форм. Серьги чаще всего были массивные

---

[1] *Уткин П. И.* Русские ювелирные украшения. М.: Легкая индустрия, 1970. С. 63.

и удлиненные, с металлическими подвесами геометрической формы, украшенные драгоценными камнями-вставками и подвесками. Изменяется конструкция мочек. Теперь они тонкие с шарнирами. В дальнейшем встречаются украшения с литыми пластинками из золота, мелкими драгоценными камнями. Со временем форма серег становится более изящной — появляются розетки из драгоценных камней, банты, украшенные бриллиантами, к которым крепится подвес. К концу века повышается роль и полудрагоценных камней: горного хрусталя, халцедона, кораллов.

Сентиментальные тенденции рубежа XVIII–XIX вв. проявились и в изготовлении серег из плетеного волоса, оправленного в золото. Причем по форме они были близки к тем, что создавались из драгоценного металла.

Классицизм сохраняет моду на массивные, тяжеловесные серьги, гармонировавшие с высокой прической и открытыми плечами.

В качестве вставок самыми популярными попрежнему остаются бриллианты, но в ходу было и много других. Так, очень модными были резные камеи. В период царствования Александра I появляются серьги с парными портретами императора и его супруги Елизаветы.

В изделиях XIX в. возросло значение камня. Он уже не только дополняет металлическую серьгу, обогащая ее колорит, но и становится доминантой всего украшения, подчиняя себе металл, который выполняет роль оправы. При всем многообразии форм можно выделить несколько основных, которые, слегка видоизменяясь, сохраняются на протяжении всего последующего периода. Прежде всего это крупные висячие серьги, которые были прекрасным дополнением как к античной, так и к более поздним высоким прическам эпохи романтизма и второго рококо. В них к небольшой разъемной мочке, декорированной листиком либо пластиной с мелкими драгоценными камнями, чаще бриллиантами,

крепится бант или розетка, также покрытые камнями, а далее — каплевидная или овальная подвеска. В более дорогих вариантах она выполнена из металла и бриллиантов, чаще из полудрагоценных камней насыщенной окраски: авантюрина, раухтопаза, даже синего стекла. Другая разновидность висячих серег, имевших длительное распространение, — это несколько камней различной формы: овальной, круглой, каплевидной, скрепленных в виде ленты при помощи тонкой оправы.

Когда во второй половине XIX в. в России в моду входят украшения из богемских гранатов, то наиболее характерной формой серег становится овальная ажурная пластина, жестко прикрепленная к мочке. Декорировались они плотно прилегающими друг к другу мелкими ограненными камнями, иногда в сочетании с жемчугом. Более демократичной формой серег, возникшей в XIX в. и используемой до сих пор, является «малинка». Это небольшого размера изделие, к мочке которого крепятся до нескольких рядов камней в ажурной «лапчатой» оправе, составляющей круглую или овальную форму. Центральный камень часто чуть большего размера и выделен цветом: это мог быть сапфир в окружении бриллиантов, рубин в зеленых хризолитах. Часто подобная форма использовалась и для серег с одними бриллиантами.

Эпоха модерна вновь вводит моду на висячие серьги, но теперь форма их становится более простой. Иногда к лишенной декора мочке на тонкой золотой проволоке или цепочке крепится один-единственный камень среднего размера или жемчужина. Часто встречаются изделия в виде листьев или цветов из золота с эмалью.

Кольца и перстни

Если говорить о кольцах, то для коллекционеров значение имеют не простые формы, а перстни, то есть кольца со щитком, украшенным камнем. В течение

столетий эта форма изменялась лишь незначительно, и до настоящего времени практически все ее варианты актуальны. В эпоху Древней Руси эти украшения пользовались неизменной любовью практически у всех слоев населения. В торжественных случаях кольца зачастую носили на всех пальцах рук. Предпочтение отдавалось перстням — кольцам со щитком, украшенным камнями: крупные камни — изумруды, рубины, сапфиры, бирюзу, жемчуг — вставляли в приподнятые массивные касты, часто декорированные многоцветной эмалью, большей частью белой, желтой, черной, зеленой и голубой. Русские перстни были массивными, литыми, а плоская поверхность одного закрепленного камня давала цветовое пятно. В XVII в. в перстнях часто встречаются четырехугольные изумруды, рубины, сапфиры и алмазы. Во второй половине XVII в. вместо одного камня перстень иногда украшает запона с мелкими рубинами, изумрудами и алмазами.

Помимо своего основного назначения быть украшением, перстни в XVI и XVII вв. часто служили печатью, которой «запечатывали» письма. Печати вырезались на четырех- или восьмиугольных изумрудах, агатах и других камнях, а также украшались белой, черной, голубой, зеленой и желтой эмалью. Количество перстней-печатей значительно уменьшается в XVIII в., когда появляются многочисленные настольные и подвесные печати для опечатывания писем; в XIX в. перстней-печатей снова встречается очень много.

В XVIII в. перстни становятся намного изящнее, оправа легче, теперь она не глухая, как прежде, а ажурная. Самые дорогие изделия украшали граненые алмазы — бриллианты, рубины, изумруды. Именно тогда впервые становятся популярными перстни-веточки, украшенные бриллиантами в сочетании с другими камнями.

В конце столетия под влиянием классицизма появляются перстни строгих сдержанных форм, например украшенные вставкой из синего стекла с монограммой

из мелкого жемчуга или бриллиантов, с миниатюрными портретами, черными силуэтами на более светлом фоне.

Вообще, кольца менее всего подвержены влиянию моды и более консервативны в своих формах.

XIX столетие в основном сохраняет формы, найденные предыдущей эпохой: перстни с драгоценными камнями в ажурной оправе в виде лапок. Это и одиночные крупные бриллианты, сапфиры, изумруды, и более мелкие камни, собранные в виде малинки.

Новшеством начала XIX в. было увлечение резными камеями-геммами. Они были популярны как у мужчин, так и у женщин, но большее распространение получают в качестве вставок в мужские кольца-печатки со щитком из золота, покрытые эмалью и надписями на щитке.

Мода 1840–1850-х гг. была менее внимательна к украшениям для пальцев, и в то время отдавали предпочтение не перстням с камнями, а гладким обручальным кольцам и изделиям из черепахового панциря.

Наиболее плодотворным для развития формы перстней оказалось обращение ювелиров к растительным природным мотивам в 1860-х гг. Появились кольца в виде змеи, полураспустившегося цветка. Последние чаще всего были несимметричной формы, иногда украшенные эмалью с одиночным камнем-бутоном.

Среди новшеств рубежа XIX–XX вв. следует отметить те, что коснулись мужской моды. В аристократической среде в связи с увлечением верховой ездой популярными становятся жокейские (или офицерские) кольца, которые носили на мизинце. Они могли быть гладкими либо украшенными косыми резными полосками со вставками из сапфира, рубина, изумруда или хризопраза, чаще в виде кабошона и в глухом касте.

Женская же мода эпохи модерна характерна массовым распространением «веток» — различного рода цветочных стилизаций, часто декорированных камнями

разных цветов. Здесь могли быть сочетания сапфира, бриллиантов, жемчуга и изумрудов, но самыми распространенными были кольца с хризолитами, рубинами, которые в этот период чаще были синтетическими, иногда вместо них применялись гранаты или альмандины.

Браслеты

Так же как и кольца, браслеты имеют древнюю историю — они всегда присутствовали в отечественном ювелирном искусстве. Правда, в эпоху допетровской Руси они нередко вытеснялись украшениями для манжет и металлическим кружевом, используемым с этой же целью. Начиная с XVIII столетия в моду входит одежда, открывающая женские руки, и браслеты являются одним из любимых украшений. Среди всего многообразия существуют два основных вида браслетов: жесткие разъемные браслеты в форме кольца и браслеты-цепи. Их могут дополнять различные декоративные элементы, но сам принцип конструкции неизменен. В середине XIX столетия на основе жесткого браслета (подобного рода цепи встречаются крайне редко) стали изготавливать трансформеры, в которых центральным украшением служила брошь. Она могла отсоединяться и использоваться как самостоятельное украшение.

Проследив историю костюма и смены мод в XVIII столетии, можно обнаружить, что активнее всего браслеты начинают использоваться во второй половине века, и мода на них связана с распространением классицизма. Эти украшения для рук как нельзя лучше подходили к античным платьям. В то же время появляются формы, характерные и для более позднего времени, не выходившие из моды благодаря своей классичности.

Прежде всего распространение получили жесткие браслеты. Они могли быть плоскими, в виде ленты, или дутыми, самой разнообразной формы в сечении — от круга до прямоугольника. Такие браслеты были

разъемными и состояли из двух половинок, соединенных шарниром и замком с цепочкой. Декорировать подобные вещи можно было самыми различными способами. Чаще всего основной акцент делался на центральную часть, где мог размещаться один или несколько драгоценных камней. Характерно, что чем ценнее камень, тем меньше был его размер, и для увеличения декоративного пятна вставляли иногда несколько небольших камней в один ряд. Возможно было дополнение другим самоцветом. Например, сравнительно небольшой по размеру сапфир мог быть обрамлен мелкими бриллиантами. Довольно крупные аметисты или топазы могли использоваться без каких-либо дополнений.

Помимо драгоценных, для украшения браслетов активно использовались полудрагоценные и поделочные камни. И если, например, бирюза довольно часто встречается в браслетах XIX в. в обрамлении мелких алмазов или жемчуга, то другие камни играли самостоятельную роль в оформлении вещи, и их выбор определялся направлением моды. Так, в начале XIX столетия, когда распространяется увлечение камеями, они начинают использоваться в качестве вставок в браслеты. Резные изображения на сердоликах могли размещаться в рамках из мелкого жемчуга и даже бриллиантов, но чаще — в строгой окантовке из золота. В 1830-е гг. чрезвычайно популярным становится малахит. Довольно большие по размеру вставки из этого камня с красивыми разводами украшают очень многие изделия. Поскольку они относятся уже ко времени распространения романтизма в искусстве, здесь нередко присутствуют дополнительные украшения — цветы и орнаменты, выполненные из золота. В 1840-е гг. весьма популярным становится черный агат. Изделия с этим камнем часто составляли гарнитуры, которые надевали даже в торжественных случаях и на бал. Браслеты в это время были парные и носились на обеих руках поверх перчаток.

Помимо золота, браслеты в XIX в. изготавливают и из других материалов. Сентиментальные тенденции отразились в использовании в качестве вставок миниатюрных портретов, в плетении украшений из волос. В 1830-е гг. в моду входят браслеты из ткани. Как правило, для этих целей использовались полоски бархата, соединенные богато декорированными камнями или эмалью, фермуаром из золота. На саму ткань могли прикрепляться броши, пряжки или отдельные бусины.

Популярны изделия из богемских гранатов, сплошь покрытые камнями, основа которых делалась из серебра, латуни и меди. Их могли изготавливать в виде сплошной ленты с равномерным распределением камней, но чаще центральная часть акцентировалась украшением в виде цветка или звезды, иногда с дополнением из мелкого жемчуга. Подобные изделия входят в моду в 50-е гг. XIX в. и занимают прочное положение на протяжении всего предреволюционного периода, вплоть до наших дней. Чаще всего это были вещи, привезенные с богемских курортов, но и в самом Петербурге работали ювелиры, занимавшиеся изготовлением и торговлей изделий из гранатов.

Нередко по такому же принципу декорировались и браслеты со вставками из мелкой бирюзы. Здесь очень распространена была вошедшая в 1860-е гг. форма змейки.

Начиная с 1850-х гг., отчасти из-за проникновения в костюм восточных веяний, браслеты начинают носить по несколько штук на каждой руке. И если поначалу их количество ограничивается двумя-тремя, то в 1880-е гг. женщины могли носить от десяти до пятнадцати тонких браслетов на одной руке. В это время предпочтение отдается плетеным украшениям в виде цепей самой различной конфигурации. Так же как и круглые браслеты, они могли дополняться различными вставками, размер которых ненамного превышал ширину

цепи. Чаще всего это были драгоценные камни в оправе из мелкого жемчуга или бриллиантов. В качестве украшения использовались разнообразные подвески-брелоки в виде миниатюрных пасхальных яиц, покрытых эмалью.

Стиль модерн не внес больших изменений в изготовление такого довольно консервативного украшения, как браслет. Сохраняются старые, классические формы. Очень популярными в это время становятся жесткие браслеты в виде решетки с одиночным крупным камнем. Встречаются и золотые украшения, декорированные характерным для модерна стилизованным растительным мотивом — цветущей веткой с мелкими хризолитами.

Броши

В том виде, в котором они существуют по настоящее время, эта форма украшений сложилась в относительно позднюю Петровскую эпоху, однако начиная уже с XV в. в древнерусском быту получили распространение золотые и серебряные булавки, носившие название «заноски» и служившие для закалывания на голове убруса (женского головного убора). Их делали с жемчужной или украшенной жемчугом головкой.

Впоследствии броши входят в моду в России вместе с европейской одеждой в XVIII в. и на протяжении долгого времени являются одним из популярных ювелирных украшений. С течением времени менялась не только их форма, но и способ носки: их могли прикалывать у пояса, на груди, на плече, ими украшали прически и головные уборы.

Декоративная часть броши могла иметь вид букета, сердца, цветка и т. п., иногда с подвесками. Нарядные броши для вечерних туалетов богато украшались камнями-самоцветами, гранеными алмазами и жемчугом. Повседневно носили броши с миниатюрными

мозаичными изображениями из смальты или с флорентийской мозаикой. С дневными платьями надевали броши золотые и даже платиновые, но не такие яркие, как вечером.

В XVIII в. существовало несколько типов брошей. Один из самых популярных типов — бант-склаваж. Это тип броши в виде банта с подвеской, прикреплявшейся к ожерелью, кружевной, шелковой ленте или бархотке, плотно облегавшей шею. В России бант-склаваж был особенно моден в 1760-х гг. Его носили высоко на шее, иногда одновременно с несколькими длинными нитями жемчуга и в гарнитуре с серьгами или подвесками, в рисунке которых повторялся мотив банта. Бант-склаваж богато декорировался драгоценными камнями — бриллиантами и красной шпинелью, сочетание которых было особенно любимо в XVIII в.

В конце XVIII в. в моду вошли броши с миниатюрными эмалевыми портретами и камеями, которые удачно сочетались с бриллиантами и жемчугом в оправе. Встречаются также броши в виде букетов цветов на стеблях с листьями, выполненные в спокойной манере, почти реалистически. К такому виду брошей относится букет (*фр.* bouquet) — крупное корсажное украшение, которое состояло из отдельных самостоятельных брошей-цветов, выполненных из драгоценных камней. Букет мог крепиться к корсажу целиком или по частям. При создании букета широко использовался прием подвижного крепления цветов к стеблю с помощью золотых пружинок — «трясулек», что создавало эффект «живого» сверкающего растения. Для парадного платья Екатерины II мастером Л.-Д. Дювалем был выполнен «Большой букет» из крупных и мелких бриллиантовых цветов в зелени изумрудных листьев.

В конце столетия классические тенденции, с их стремлением к простоте, вводят в моду новые формы броши. В более демократичных вариантах это круглые или овальные изделия, вставками в которые могли

быть миниатюрные портреты, камеи, оправленные в бриллианты, мелкий жемчуг или строгую оправу из металла. Наиболее дорогие броши в центре имели вставки из крупных драгоценных камней размером в не один десяток карат: изумруды, рубины, сапфиры окружались еще и одним-двумя рядами бриллиантов.

В начале XIX столетия брошь не просто сохраняет за собой лидирующие позиции, но порой становится одним из основных украшений костюма. Ею прикалывали популярные в то время шали. Чаще всего такие броши делались в виде банта, выложенного драгоценными камнями, либо в виде пластины, овала или прямоугольника.

В последующее время броши сохраняют свою популярность, но форма этих украшений заметно меняется: их носят на груди на открытых бальных платьях либо сразу под воротником на строгих повседневных. С 1840-х гг. в моду входят овальные броши из черного агата, украшенные посредине бриллиантом. Повседневные украшения изготавливают из более скромных материалов: поделочных камней, черепахового панциря и флорентийской мозаики, вошедшей в моду с легкой руки замечательного мастера в этой области Е. Веклера. В период господства второго рококо практически все украшения, в том числе и броши, обретают декоративно насыщенную форму. Они нередко декорируются насыщенными по цвету камнями, где один подчеркивает красоту другого, их формы очень разнообразны: в виде полумесяца, подковы, звезды, букета или бантика. В то же время с пышностью подобных ювелирных изделий соседствует простота вещей, которые были распространены в разночинной среде: например, были популярны броши из нескольких звеньев цепи и в виде двух параллельных палочек с кольцом, подковой или одиночным камнем в центре.

Ценность изделий с богемскими гранатами определялась не материалом основы, из которого они

изготавливались, а красотой камней насыщенного красного цвета, из которых составлялись замысловатые узоры. Броши из гранатов часто составляли гарнитур с другими изделиями, но могли существовать самостоятельно. Нередко цвет камней оттенялся тончайшим узором из мелкого жемчуга.

В 1890-е гг. в одежде происходят существенные изменения в сторону большего упрощения и демократизации. Но, несмотря на то что количество носимых ювелирных изделий резко сокращается, брошь попрежнему популярна. В это время почти все женщины начинают носить юбки с широким кушаком и светлые блузы с широкими рукавами и воротником-стойкой, у которого неизменно присутствовала брошь. Это были и классические изделия в виде овалов, и ставшие особо популярными в эпоху модерна изделия растительных и животных форм. Одними из самых распространенных видов брошей стали цветочные веточки, украшенные хризолитами. Здесь могли быть вставки из одного камня, но нередко встречались многоцветные сочетания с сапфирами и рубинами. Наиболее дорогие варианты декорировались бриллиантами. Не менее популярны были броши в виде бабочек, стрекоз, паучков, птичек, жучков, создававшиеся из самых различных материалов, используя которые мастер стремился сделать вещь максимально приближенной к естественным формам. Вообще, если говорить о ювелирном символе эпохи модерна, то безошибочно можно утверждать, что это будет брошь-стрекоза. В моду это украшение было введено парижским ювелиром Рене Лаликом и впоследствии неоднократно варьировалось самыми различными российскими фирмами.

Соединение драгоценных и поделочных камней присуще и более классическим традиционным изделиям простых геометрических форм, что особенно характерно для украшений фирмы К. Фаберже, уделявшей подобным экспериментам большое внимание.

Очень часто встречаются на антикварном рынке и характерные для модерна пластины, покрытые эмалью и ограниченные золотыми или бриллиантовыми полями, либо изображение женской головы с распущенными волосами на фоне цветов.

Рубеж XIX–XX столетий рождает новый вид украшений — брошь-кулон, обладавшую несколькими функциями, которые можно было использовать в зависимости от необходимости, поскольку она была снабжена и булавкой, и мочкой. В орнаменте легко читается стилистика модерна. В качестве вставок использовались разнообразные драгоценные камни, но наиболее популярными были изделия с хризолитами.

Колье, подвески, медальоны

Восходят к глубокой древности и связаны с теми магическими оберегами, что носили на груди. Это были разнообразные гривны, амулеты, сохранившиеся в обиходе надолго даже после принятия христианства. В торжественных случаях государи украшали себя бармами — драгоценным, со священными изображениями оплечьем: «В лето 1645 сентября в 28... великий государь и великий князь Алексей Михайлович... изволил венчаться царским пресветлым венцем и святыми бармами, иже есть диадемою по древнему царскому чину...»[1]

Самой распространенной подвеской, носимой на груди, был крест. Он служил не только показателем принадлежности к христианской религии, но и украшением.

В Древней Руси кресты нередко носили поверх одежды, они были довольно массивными и декорировались эмалью, драгоценными камнями. В XVIII–XIX вв. изящно выполненный крестик на бархотке или цепочке

[1] *Вейс Г.* История культуры народов мира. Загадка Великой культуры. Россия. X–XX вв. М.: Эксмо, 2005. С. 95–96.

мог служить украшением даже к бальному платью. Чаще по форме это были католические кресты, порой выложенные гранатами или бирюзой. Но большинство изделий подобного рода, представленные на антикварном рынке, — это обычные нательные крестики, лучшие экземпляры которых украшает эмаль. С распространением в 1860–1880-е гг. «русского стиля» чаще всего использовали многоцветную эмаль, и здесь нередко было сочетание желтого, бирюзового, зеленого цветов, характерных именно для древнерусского искусства. Подобный способ был присущ петербургской ювелирной традиции, отличавшейся большей строгостью и простотой.

Начиная с XVIII в. большой популярностью пользовались медальоны овальной формы. Их носили и на бархотках, и на цепях различной длины. Многие из них украшены портретами на эмали, кости, перламутре или фарфоре. Это могли быть не только изображения близких. Так, начиная с петровского времени, портрет царя или царицы, а также членов их семьи являлся одной из форм награды, заменяя собой ордена. Портреты обрамлялись рамками из золота, жемчуга или мелких бриллиантов. Верхняя часть могла украшаться бантом, а в царских изображениях — короной.

Помимо медальонов с портретами, существовали еще двустворчатые, внутрь которых могли также вставляться изображения, вкладываться волосы или другие памятные объекты. Большинство вещей, дошедших до наших дней, датируются второй половиной XIX — началом XX в., когда подобные изделия были особо модны не только в дворянской, но и в купеческой среде. Как правило, все они довольно крупные — от 3 см в высоту, слегка выпуклые и декорированы вставками из драгоценных камней. Чаще всего это сапфиры, рубины небольшого размера, алмазные розы, в более дорогих вариантах — бриллианты. Камни могут применяться как одиночные вставки и как часть орнамента,

сочетаясь с гравировкой или литьем. В начале XX в. встречаются медальоны, которые украшают выложенные из мелких камней орнаменты или изображения растений, птиц со свойственной модерну стилизацией. Немало изделий украшено гильошированной эмалью различных цветов, иногда со вставками.

Помимо медальонов, в качестве украшения для шеи используются разнообразные подвески. Здесь большой акцент делается на драгоценные камни, сама конструкция изделий легкая и ажурная. Простейшая форма подвесок — один или несколько драгоценных камней, собранных малинкой. Очень часто в подобном качестве использовались жемчужины разнообразной формы. В решении больших по величине изделий присутствуют стилистические признаки, свойственные времени изготовления. Это могут быть причудливые завитки, свойственные эпохе второго рококо, народные орнаменты из эмали и черни, если вещь сделана в «русском стиле». Особенно популярны различные кулоны-подвески были в эпоху модерна. С 1890-х гг. в моду вошли разнообразные варианты изделий в виде цветочного букета со свойственной этому стилю графикой узора. В качестве вставок в них использовались зеленые гранаты-демантоиды (хризолиты). Цветовая гамма могла быть расширена отдельными вкраплениями сапфиров, рубинов, гранатов.

В 1910-е гг., когда в русле модерна проявляются неоклассические тенденции, становится популярной подвеска-соттуар. Такие подвески изготавливались из нескольких довольно крупных камней, соединенных в простые композиции золотыми креплениями. Чаще других использовались аквамарины, аметисты, иногда в сочетании с бриллиантами.

Подобные крупные подвески на цепочке вполне могли служить заменителем самого дорогого украшения для шеи — колье. Начиная с XVIII в. оно используется как элемент бального костюма. В его изготовлении

используется большое количество драгоценных камней, преимущественно бриллиантов. Основной декоративный акцент делается на центральной части, которая крепится на цепи либо обруче, образуя с ним единое целое. Встречаются и круговые композиции, близкие к ожерельям. Так, колье с геммами, созданные по такому принципу, были популярны в эпоху классики, а ожерелья-колье с подвесками из миниатюрных пасхальных яиц получили распространение с конца XIX столетия. В орнаментальном решении часто можно проследить влияние господствующего стиля. Но, как правило, здесь преобладают растительные мотивы в виде цветущих веточек, усыпанных драгоценными камнями, либо простые геометрические формы. В силу дороговизны колье были менее других предметов подвержены частым колебаниям моды и передавались по наследству от бабушек к внучкам, которые могли носить их с тем же успехом.

В начале столетия были распространены и более демократичные формы украшений. Это различные брелоки, производством которых занимались практически все ювелирные фирмы. Яички, сердечки, бочонки, колчаны со стрелами, слоники, мушки, жучки и просто жетоны подвешивались на цепочки, браслеты и создавались из самых различных материалов.

Цепи

Одно из наиболее демократичных украшений для шеи. Они могут существовать самостоятельно, но в дореволюционной России носили вспомогательный характер и использовались для крепления (подвески) других украшений, часов, лорнетов или даже муфт. Цепи шли на изготовление браслетов, а отдельные звенья — брошей. Искусство изготовления цепей — одно из древнейших в России. На их производстве специализировались не только отдельные мастера, но и целые

мастерские. Старинные цепи были преимущественно крупной вязки, порой напоминая широкие ленты. Иногда отдельные звенья были достаточно широкими и плоскими и могли покрываться эмалевыми узорами. В эпоху Древней Руси на пестрые платья женщин накладывалось множество украшений. На шее и на груди располагались кресты на цепях: существовали цепи в виде плоских лент из звеньев в форме кружков, заполненных сканными завитками, или из двух, трех и более рядов S-образных завитков плющеной скани, разделенных гладкой или рубчатой полоской и соединенных между собой мелкими круглыми колечками.

Широкое применение получили золотые и серебряные цепи; в царском быту XVII в. золотые цепи из плоских крупных колец, нашитых на атлас и бархат, носили название «окладень» или «перевязь». Их надевали через плечо поверх одежды для ношения фляжки в «походах» на охоту, богомолье и пр. Период XVI–XVIII вв. дает большое многообразие видов плетения, которое впоследствии утрачивается. Развитие ювелирной технологии, применение вальцов позволяло делать проволоку, из которой плелись цепи, все тоньше и тоньше, что отчасти лишало их прочности. Подобные цепи рвутся, деформируются. Большинство цепей, дошедших до наших дней, — это изделия второй половины XIX — начала XX в. В это время наиболее популярными плетениями были: панцирное, веревочка и похожее на обычное якорное, только составленное из нескольких колечек сразу. В браслетах существовали и другие варианты, но более популярным было все же панцирное плетение из толстых дутых звеньев. Так, в довольно длинные цепи для муфт иногда вставлялись отдельные редкие бусины, например из топаза или бледного аметиста. Цепи со вставками из камней, популярные в начале XX в., могли использоваться и как самостоятельное украшение. К сожалению, многие из популярных в прошлом цепей, имевших длину 1,5 м, в настоящее время существуют

уже в уменьшенном варианте, приспособленном под современные требования моды.

Часы

Являясь вещью утилитарной, уже с момента своего возникновения находятся под пристальным вниманием ювелиров. Поэтому коллекционная ценность этих предметов определяется двояко. С одной стороны, ценится механизм. Особой популярностью во всем мире пользовались швейцарские часы, и Россия не исключение. Практически все известные фирмы того времени использовали их механизмы, и лишь некоторые наиболее крупные (например, братья Четуновы или Павел Буре) могли на заказ создавать уникальные механизмы.

С другой стороны, многие часы — произведения ювелирного искусства. Их корпус изготавливался из драгоценных металлов и украшался разнообразными способами.

Массовое распространение часов в России начинается с XVIII в. Естественно, что в основном это были вещи иностранного производства, которые привозились из-за границы, но постепенно и отечественные ювелиры начинают изготавливать корпуса для часов.

Большинство дореволюционных изделий — это мужские карманные часы, а также дамские часы-подвески, которые носили на цепочке или специальном крючке у пояса — шатлене, и часы-броши.

Часы могли быть одно-, двух- и трехкрышечными. В первом случае циферблат оставался открытым, а задняя крышечка давала возможность доступа к механизму для чистки и ремонта. Но чаще всего циферблат также закрывался крышкой, а механизм имел еще и дополнительную крышку для большей защиты. Все это предоставляло ювелирам богатые возможности для реализации своих замыслов. Крышки часов богато

декорировались самыми разнообразными способами. Это могла быть гравировка, чеканка, чернь. Наиболее дорогие часы украшались эмалью и драгоценными камнями. Особенно нарядны были женские миниатюрные часики. Они были столь популярны, что в эпоху ампира модницы носили их по несколько штук. Естественно, что все стилевые направления в декоративном искусстве отражались и в способах декорирования часов. Здесь встречались и цветочные орнаменты, и более строгие классические, а в поздний период на часовых крышках встречаются стилизованные орнаменты модерна. Мужские часы, как правило, имели более строгий декор. Здесь преобладает гравировка. Пожалуй, наиболее декорированный вариант — наградные часы с российским гербом, который был либо из золота другого оттенка и дополнен эмалью, либо выложен бриллиантами.

Фурнитура

Помимо разнообразных ювелирных украшений, существующих самостоятельно, в России важной отраслью ювелирного дела было изготовление утилитарных вещей, непосредственно связанных с конструкцией одежды либо нашивавшихся на нее. Это были многочисленные пуговицы, застежки, пряжки, «кружево» из драгоценных металлов с камнями, которым украшали воротники и манжеты. Непременным украшением древнерусской одежды были золотые и серебряные пуговицы. В XVI и XVII вв. пуговицы были очень разнообразны по форме, размеру и технике их изготовления и украшения. Для самых парадных одежд, кроме золотых пуговиц, делали также пуговицы из крупных сверленых драгоценных камней. Как уже говорилось, пуговицы по форме были самые разнообразные: яйцевидные, миндалевидные, грушевидные, в форме шара, сосновой и еловой шишки, граненые, чешуйчатые,

половинчатые, гладкие, чеканные, сканные ажурные или с напаянным на металл сканным орнаментом, осыпанные зернью сплошь или частично, украшенные резьбой, чернью, эмалью, стеклами, камнями, жемчугом. Иногда роскошь и дороговизна пуговиц вдвое превышала стоимость самой одежды, поэтому драгоценные пуговицы бережно сохраняли после того, как обветшавшую одежду заменяли новой. О том, как ценились пуговицы в XVII в., свидетельствует следующий случай: «Скоро де Запава наряжается, надевала шубу соболиную — цена то шубе три тысячи, а пуговки в семь тысячей»[1].

Пуговицы пришивались также к пристяжным ожерельям, к прорехам колпаков и шапок.

В зависимости от типа одежды меняется и количество пуговиц на ней, например: на шубах количество пуговиц колебалось от девяти до двадцати четырех, но чаще всего их было одиннадцать; на праздничной парадной одежде, носившей название «платно», одиннадцать или двенадцать пуговиц; на охабне — пятнадцать пуговиц; на чуге, ездовом и воинском платье — «восемнадцать пуговиц на груди и две на прорехах». Во второй половине XVII в. появляются алмазные пуговки. В 1680–1690-х гг. чеканные исканные пуговицы все чаще сменяются гладкими.

Хотя XVIII столетие изменило и сам характер костюма, но подобные утилитарные изделия продолжают изготавливаться для его украшения. Самое большое распространение имеют пуговицы. Еще в допетровскую эпоху многие мастера-ювелиры специализировались на их изготовлении, поскольку спрос на подобные изделия был очень велик. Люди состоятельные использовали золотые, серебряные, простой люд — оловянные или медные пуговицы. Их форма в это время была самой разнообразной: в виде шарика, яичка, шишечки,

[1] Русские ювелирные украшения XVI–XX вв. в собрании Государственного Ордена Ленина Исторического музея. М.: «Советский художник», 1987. С. 14.

цветочка и др. Они могли быть украшены эмалью, филигранью, драгоценными камнями (для этой цели использовались бусины из драгоценных камней или жемчуга). При всем разнообразии форм принцип крепления этих пуговиц к ткани одинаков — при помощи петельки, а не насквозь. Поэтому в более позднее время наиболее дорогие из них с большим успехом использовались в виде подвесок или брелоков. Как ни странно, пуговицы были не столь сильно подвержены моде, поэтому древнерусские формы встречаются в более позднее время и не только в народной или купеческой одежде. В XVIII в. на тонких тканях, из которых шили рубашки, начинают использовать более плоские пуговицы в виде пластинки или раскрытого цветка, но по-прежнему с петелькой. Они очень богато декорировались эмалью, гравировкой, чернью или драгоценными камнями. Богатые вельможи при дворе могли позволить себе пуговицы с бриллиантами.

В этот период еще не существовало строгого деления на мужские и женские изделия, но последующая эпоха внесла больше строгости в мужской костюм.

В XIX в. пуговицы стали одним из немногих украшений, которые могли себе позволить мужчины: для батистовых тонких рубашек использовались плоские и мелкие, иногда со вставками перламутра, на фраки нашивались более массивные. Так, по воспоминаниям современников, у И. С. Тургенева в 1840-х гг. был фрак с золотыми пуговицами в виде львов. Со временем одежда становится более демократичной, но и на рубеже XIX–XX вв. многие ювелирные фирмы занимаются изготовлением пуговиц.

На антикварных аукционах встречаются изделия К. Фаберже, украшенные популярной в то время гильошированной эмалью и вставками из драгоценных камней.

Пуговицы, на которые застегивались манжеты рукавов, впоследствии трансформируются в запонки. Они

могли быть двойные либо ординарные со специальным креплением. Особо дорогие изделия изготавливались из золота и украшались драгоценными камнями. Больший, чем у рубашечных пуговиц, размер давал мастеру больше свободы в выборе декора.

Булавки для галстука — это еще одно мужское украшение, представляющее собой тонкую иглу с декоративной головкой. Наиболее распространенный и «богатый» декор — это один или несколько драгоценных камней. Так же как в кольцах и серьгах, это могут быть несколько бриллиантов, собранных малинкой, или сапфир, изумруд, рубин, окруженный алмазными розами. Разные эпохи вводили свои способы украшения булавок. Так, на рубеже XVIII–XIX вв. это были овальные миниатюрные портреты или силуэтные изображения дамских голов в рамках из металла или мелкого жемчуга. Столетие спустя особой популярностью пользовались булавки с завершениями в виде женской руки, держащей цветок, или миниатюрного перочинного ножика. Увлечение природными формами в период модерна оставило большое количество подобных предметов, украшенных в верхней своей части изображениями мух, жуков и пр.

Введение в обиход плоского галстука, завязывающегося бантом, способствовало появлению зажима для галстука, который могли носить одновременно с булавками. Зажим представлял собой прямоугольную полоску из драгоценного металла, которая могла быть декорирована соответственно вкусу и достатку ее обладателя. Нередко здесь присутствовали драгоценные камни, как правило, это были одиночные вставки.

Пряжки поначалу использовались как мужчинами, так и женщинами. В XVIII в. они украшали бальные башмаки, «кюлоты» (разновидность мужских штанов длиной чуть ниже колена) и шляпы. Особо состоятельные люди могли позволить себе пряжки из золота, украшенные бриллиантами. Собственно говоря,

именно пряжки прямоугольной, овальной или полукруглой формы, сплошь покрытые камнями, были наиболее популярны в то время. Люди меньшего достатка носили украшения со стразами. Впоследствии мужчины отказываются от подобных украшений, а женщины продолжают носить пряжки на туфлях или используют их в качестве отделки одежды либо шляп. Правда, со временем их декор упрощается, но не становится менее изысканным. Так, на рубеже XIX–XX вв. серебряные пряжки с гильошированной эмалью в большом количестве изготавливались лучшими мастерами фирмы К. Фаберже. Для поясов изготавливалась еще одна разновидность пряжек. Они были разъемными, иногда с застежками-кинжальчиками, и богато декорировались орнаментами, эмалью, чернью или гравировкой. Сами пояса также изготавливались из металла.

Среди других изделий, создававшихся отечественными ювелирами, встречается немало украшений для прически. Это прежде всего черепаховые гребни, оправленные в золото, со вставками из драгоценных металлов — предмет гордости модниц начала XIX в. В конце столетия эпоха модерна вводит в оборот гребни и шпильки, декорированные сложными эмалевыми орнаментами. Распространены были и шляпные булавки в виде тонкой длинной иглы с крупным навершием из серебра, покрытого эмалью. Нередки здесь были и драгоценные камни.

Ордена

Совершенно особенный вид ювелирных изделий — это ордена. Первые знаки отличия за заслуги перед государством появляются в России в XVII в. Так, за участие в Троицком походе 1689 г. Петр I вручал подданным золотые медали. Примерно в 1699 г. был учрежден и первый орден — Св. Андрея Первозванного.

Наградную роль в первой половине XVIII в. играли миниатюрные изображения царя, существовали еще медали за участие в воинских сражениях. 5 апреля 1797 г., в день коронации Павла I, был подписан основной орденский закон «Установление об орденах», где были определены правила награждения и льготы кавалерам.

Все российские ордена имели форму крестов. Это объясняется тем, что они, как и ордена многих европейских стран, берут свое начало от крестов, которые нашивались как отличительный знак на одежды членов духовных и светских орденов, например Мальтийского и Тевтонского.

Точные размеры российских орденов не были регламентированы статусами орденов, и поэтому при их изготовлении различные фирмы, фабрики и частные мастера-ювелиры допускали многочисленные отступления — как по размеру знака, так и по его цвету.

Благодаря развитой системе апробирования и клеймения можно определить время изготовления ордена, а при обращении к историческим архивным данным по номеру можно установить имя владельца и дату награждения.

Орден ***Св. Андрея Первозванного*** (точная дата учреждения неизвестна, предположительно это произошло между 1697 и 1699 гг.).

Согласно легенде, апостол Андрей Первозванный первым проповедовал на русских землях. Знаком ордена был косой «андреевский» крест синей эмали с изображением распятого святого. На концах креста располагались буквы SAPR (Sanctus Andreas Patronus Russiae, то есть «Святой Андрей, покровитель России»). Крест располагался поверх увенчанного коронами двуглавого орла, на оборотной стороне помещен девиз: «За веру и верность».

Орден Св. Андрея Первозванного — единственный из всех русских орденов — имел цепь, которая надевалась

вместо голубой ленты в особо торжественных случаях. Ордена Св. Андрея Первозванного и Св. Александра Невского жаловались в двух видах — простом и украшенном бриллиантами. Последнее означало высшую степень ордена.

Женский орден ***Св. Великомученицы Екатерины*** был задуман Петром I вскоре после неудачного Прутского похода против турок и первоначально назывался орденом Освобождения, так как Екатерина Алексеевна, подарившая визирю свои драгоценности, способствовала заключению почетной капитуляции и спасла царя и его войско от полного плена и разгрома. Царица и стала первым кавалером этого ордена.

На овальном медальоне в центре изображена сидящая святая, держащая перед собой белый крест, на перекрестие наложен маленький бриллиантовый крестик, а в углах разбросаны буквы DSFR (Domine, Salvum, Fac, Regem, то есть «Господи, спаси царя»). На оборотной стороне изображена истребляющая змей чета орлов у подножия руин башни, на которой находится гнездо с птенцами.

В верхней части медальона надпись: «Aequant Munia comparis» («Трудами сравнится с супругом»). Орден носился на белой ленте (после 1797 г. — на красной ленте с серебряной каймой). Над знаками обеих степеней лента образовывала большой бант, на котором были вышиты слова девиза: «За любовь и Отечество». Они повторялись и на звезде, принадлежащей высшей степени ордена.

Орден ***Св. Александра Невского*** был также задуман Петром, но царь не успел осуществить свои намерения, и первые пожалования состоялись 26 мая 1725 г., в день свадьбы царевны Анны Петровны с герцогом голштейнготторпским Карлом-Фридрихом.

На медальонах креста находились изображения святого на коне, благословляемого выходящей из облаков рукой, и вензель святого «SA». Девиз «За труды

и Отечество» помещался на восьмиконечной звезде такого же вензеля. Лента ордена — одноцветная, красная.

Орден ***Св. Равноапостольного Князя Владимира*** четырех степеней учрежден 22 сентября 1782 г. Екатериной II как награда за отличия на государственной службе. Ордена 1-й и 2-й степеней имели звезду, на которой вокруг золотого крестика с сокращенным наименованием ордена «СРКВ» в углах находился девиз: «Польза, Честь и Слава». Ордена 3-й и 4-й степени вначале также были одной величины и представляли собой крест темно-красной эмали с черной каймой. Эти ордена имели на лицевой стороне изображение на черном фоне горностаевой мантии с вензелем «СВ» (Св. Владимир), на другой указывалась дата учреждения ордена. Орден 4-й степени с надписью «35 лет» с 1782 г. служил знаком выслуги в гражданских чинах, а с 1855 г. — и на военной службе. Кроме того, с 1855 г. ордену этой степени перешла от ордена Св. Георгия роль знака выслуги в офицерских чинах с надписями: «25 лет» — для армии, «18 кампаний» — для флота, «20 кампаний» — для моряков, не участвовавших в сражениях. Ордена для военных имели банты на лентах.

Орден ***Св. Анны*** учредил в 1735 г. герцог гольшейн-готторпский Карл-Фридрих, отец будущего императора Петра III, в память о своей жене Анне Петровне. Для орденского девиза он заимствовал начальные буквы имени своей супруги «A.J.P.F.», то есть «Анна Императора Петра Дщерь», которые расшифровывались так же, как аббревиатура выражения «Amantibuus, Justitiam, Pietatem, Fidem» («Любящим правду, благочестие, верность»).

Несмотря на то что гроссмейстер ордена Св. Анны уже в 1742 г. перенес его в Россию, орден так и оставался некоторое время иностранным и в состав российских был включен только в 1797 г. Павлом I.

Первоначально орден разделялся на три степени, причем знак 3-й степени предназначался только для

военных и носился в виде финифтяного крестика на эфесе шпаги. Знак 1-й степени был выполнен в виде звезды, на которой вокруг изображения креста помещался девиз. Лента красная с желтой каймой. С 1815 г. 3-я степень стала именоваться 4-й, а ее место занял крест, тоже предназначенный для награждения военных и получивший в 1828 г. бант на ленте.

Орден ***Белого Орла*** — один из старейших польских орденов, учреждение которого относится к 1325 г. В XV–XVI вв. пожалований не было. В 1705 г. польский король и саксонский курфюрст Август II восстановил орден и 30 ноября 1712 г. в местечке Лаго в Мекленбурге возложил знаки ордена на Петра I.

После раздела Польши пожалование ордена прекратилось и было возобновлено с 1815 г. Александром I для награждения поляков. 17 ноября 1831 г. Николай I включил его в состав российских орденов. При этом на орденском знаке польская корона была заменена российской, а весь орденский крест с белым одноглавым орлом помещен в середине двуглавого орла. Основанием знака ордена стал красный крест, на котором был помещен двуглавый орел, а над ним — мечи и корона. Звезда ордена — золотая с медальоном голубого цвета, с изображенным на нем маленьким крестиком и девизом: «Pro Fide. Reqe et Lege» («За Веру, Царя и Закон»). Лента ордена — темно-голубая, гладкая.

Орден ***Св. Станислава*** учрежден 7 мая 1765 г. польским королем Станиславом Августом (Понятовским) в память о его патроне. После раздела Польши пожалование ордена было прекращено. Александр I начал жаловать орден польским уроженцам и 1 декабря 1815 г. утвердил статус, по которому орден был разделен на четыре степени. 17 ноября 1831 г. Николай I причислил орден к российским, а 28 мая 1839 г. по новому статусу 4-я степень была упразднена. Орден имел форму креста мальтийского типа с шариками на концах и дужками,

перекрывающими прогибы, с наложенными орлами на углах. В центре креста был размещен вензель S (Св. Станислав). Девиз ордена был: «Praeviando inciat» («Награждая, поощряет»). Лента ордена — красная с двойной белой каймой. При 2-й степени была звезда для награждения иностранцев.

Орден ***Св. Великомученика и Победоносца Георгия*** четырех степеней был учрежден 26 ноября 1769 г. Екатериной II и давался как боевая награда за военные подвиги. Павел прекратил пожалования ордена, и они возобновились только со вступлением на престол Александра I.

До 1855 г. орден 4-й степени служил одновременно и знаком выслуги лет. После 1855 г. роль знака выслуги лет перешла к ордену Св. Равноапостольного Князя Владимира 4-й степени. Получение ордена Св. Георгия любой степени делало награжденного потомственным дворянином.

Знаки ордена подразделялись на большой крест (1-й и 2-й степени) и малый крест (3-й и 2-й степени). Белый эмалевый крест с расширяющимися концами и незаполненными углами имел на медальонах московский герб (на розовом фоне святой на коне поражает дракона) и вензель из букв «СГ» (Св. Георгий). Золотая ромбовидная звезда принадлежала обеим высшим степеням. Девиз «За службу и храбрость» окружал на ней такой же вензель. На ленте чередовались черные и желто-оранжевые полосы.

В 1807 г. учрежден ***Знак отличия Военного ордена*** для награждения солдат, матросов и унтер-офицеров, представлявший собой серебряный номерной крест без обозначения степени на георгиевской ленте. С 1833 г. совершивший несколько подвигов получал право на бант при ленте.

В 1856 г. были установлены четыре степени Знака отличия Военного ордена: 1-я и 2-я — с золотыми крестами, 3-я и 4-я — с серебряными. В 1913 г. Знак

отличия Военного ордена был переименован в Георгиевский крест.

В 1869 г. к ордену Св. Георгия прибавили Золотое оружие «За храбрость» с георгиевским темляком (лентой) и георгиевским крестом на эфесе.

РУССКИЕ ЮВЕЛИРНЫЕ УКРАШЕНИЯ НА ЗАРУБЕЖНЫХ АУКЦИОНАХ

- Серьги каплевидной формы со вставками из лунных камней и бриллиантов. Платина, лунный камень, бриллианты. Санкт-Петербург, мастерская К. Фаберже. Ок. 1900. Лондон, «Сотбис», 2006. 25 000–35 000 GBP, уход 78 000 GBP.
- Серьги с аметистами и бриллиантами. Являлись частью российских коронных драгоценностей. Санкт-Петербург, возможно, мастерская Л.-Д. Дюваля. 1760-е. Женева, «Кристис», 2007. 100 000–150 000 CHF, уход 433 000 CHF.
- Серьги в виде листочков, декорированные эмалью и бриллиантовыми вставками. Золото 56 пробы, эмаль, бриллианты. Санкт-Петербург, мастер С. Арнд. Ок. 1855. Лондон, «Сотбис», 2007. 3000–5000 GBP.
- Парюра (комплект): серьги и брошь с сапфирами и бриллиантами, принадлежавшие великой княгине Елене Павловне Мекленбург-Шверинской и Елене, королеве греческой. Золото 56 пробы, сапфиры, бриллианты. Санкт-Петербург, мастерская К. Болина, мастер С. Швам. 1899–1908. Женева, «Сотбис», 2009. 140 000–180 000 CHF, уход 482 500 CHF.
- Кольцо, декорированное многоцветной выемчатой эмалью и миниатюрным изображением Александра I. Золото 56 пробы, эмали. Санкт-Петербург, неизвестный мастер. Начало XIX в. Нью-Йорк, «Сотбис», 2005. 12 000–15 000 USD, уход 20 400 USD.

- Коллекция из шести мужских перстней, принадлежавших Платону Зубову, фавориту Екатерины II. Золото (без пробы), бриллианты, сапфир, изумруды, аметист, рубин, огненный опал. Российская империя. XVIII в. Женева, «Кристис», 2007. 100 000–150 000 CHF.
- Презентационный перстень, декорированный бриллиантом и изображением двуглавого орла. Золото 56 пробы, бриллиант. Москва, мастерская Фаберже. 1908–1917. Лондон, «Сотбис», 2006. 6000–8000 GBP, уход 13 200 GBP.
- Перстень в виде ветки растения с бриллиантами. В оригинальной коробке. Золото 56 пробы, бриллианты, алмазные розы. Санкт-Петербург, мастерская Фаберже. 1900. Лондон, «Сотбис», 2006. 6000–8000 GBP, уход 9000 GBP.
- Кольцо со вставкой из александрита. Золото 56 пробы, эмаль, александрит. Санкт-Петербург, неизвестный мастер. 1908–1917. Женева, «Кристис», 2007. 13 000–19 000 CHF, уход 15 000 CHF.
- Перстень со щитком в виде прямоугольника, декорированный бриллиантами и рубинами. Золото 56 пробы, бриллианты, рубины. Санкт-Петербург, мастер А. Тилландер. 1908–1917. Лондон, «Сотбис», 2007. 15 000–20 000 GBP.
- Брошь, декорированная гильошированной эмалью и бриллиантовым полумесяцем. Золото 56 пробы, гильошированная эмаль, бриллианты. Москва, мастерская Фаберже, мастер О. Пихль. Ок. 1890. Нью-Йорк, «Сотбис», 2003. 7000–9000 USD, уход 22 800 USD.
- Брошь с аквамарином и оправой из бриллиантов. В верхней части — императорская корона. Золото 56 пробы, аквамарин, бриллианты старой огранки. Санкт-Петербург, мастерская К. Фаберже, мастер К. Армфельт. Ок. 1895. Лондон, «Кристис», 2005. 8000–12 000 GBP, уход 14 400 GBP.

- Брошь в виде бабочки. Золото 56 пробы, бриллианты, рубины, сапфиры. Санкт-Петербург, мастерская К. Бока. 1899–1904. Нью-Йорк, «Сотбис», 2005. 6000–8000 USD, уход 12 000 USD.
- Брошь бриллиантовая в виде стилизованного цветка. Золото 56 пробы, бриллианты. Санкт-Петербург, мастерская К. Болина, мастер С. Швам. 1908–1917. Лондон, «Сотбис», 2006. 7000–10 000 GBP, уход 8400 GBP.
- Брошь овальной формы со вставкой из лунного камня в оправе из бриллиантов. Золото 56 пробы, платина, лунный камень, бриллианты. Санкт-Петербург, мастерская К. Фаберже, мастер А. Хольстрем. Ок. 1900. Лондон, «Сотбис», 2006. 15 000–20 000 GBP, уход 33 600 GBP.
- Брошь-камея в ажурной бриллиантовой оправе. Золото 56 пробы, камея на раковине, бриллианты. Санкт-Петербург, мастерская К. Фаберже, мастер А. Хольминг. 1899–1908. Лондон, «Сотбис», 2006. 20 000–30 000 GBP, уход 21 600 GBP.
- Брошь овальная, декорированная красной гильошированной эмалью, императорской короной с сапфировыми вставками и шифром (возможно, монограмма Владимира Александровича). Золото 56 пробы, гильошированная эмаль, сапфиры. Санкт-Петербург, мастерская Ф. Кехли. Ок. 1890-х. Лондон, «Сотбис», 2006. 5000–7000 GBP, уход 5400 GBP.
- Брошь в виде банта, декорированная эмалью, одним центральным крупным и множеством мелких бриллиантов. Золото 56 пробы, гильошированная эмаль, бриллианты. Санкт-Петербург, мастерская Э. Шуберта. Ок. 1890-х. Лондон, «Сотбис», 2006. 8000–10 000 GBP, уход 9600 GBP.
- Брошь в виде птицы на ветке, держащей в клюве подвеску — бриллиант каплевидной формы желтого цвета. Являлась частью российских коронных драгоценностей. Принадлежала Елизавете Петровне.

Золото (без пробы), серебро (без пробы), бриллианты, сапфиры, рубины, изумруды. Санкт-Петербург, неизвестный мастер. 1750-е. Женева, «Кристис», 2007. 100 000–150 000 CHF, уход 145 000 CHF.

- Брошь в виде цветка с бриллиантами и рубином. Золото 56 пробы, серебро 84 пробы, рубин огранки кабошон, бриллианты, из них два — особо крупные, фантазийной огранки в виде сердечек. Москва, мастерская К. Фаберже. 1890-е. Женева, «Кристис», 2007. 100 000–150 000 CHF, уход 193 000 CHF.
- Брошь в виде ветки с бриллиантами и жемчужинами. Золото 56 пробы, серебро 84 пробы, бриллианты, жемчуг. Санкт-Петербург, неизвестный мастер. Ок. 1896. Женева, «Кристис», 2007. 25 000–35 000 CHF, уход 85 000 CHF.
- Брошь-подвеска в виде вьющихся растений. Золото 56 пробы, серебро 84 пробы, эмаль, бриллианты, жемчуг. Санкт-Петербург, мастерская К. Болина, мастер В. Фиников. 1895–1908. Женева, «Кристис», 2007. 15 000–19 000 CHF, уход 20 000 CHF.
- Комплект из трех брошей в виде столовых приборов. Золото 56 пробы, жемчуг. Санкт-Петербург, мастерская К. Фаберже, мастер Э. Коллин. 1890-е. Лондон, «Сотбис», 2007. 10 000–15 000 GBP, уход 13 700 GBP.
- Брошь в виде сердца, декорированная гильошированной эмалью, алмазными розами и бриллиантом. Золото 56 пробы, эмаль, бриллиант, алмазные розы. Санкт-Петербург, мастерская К. Фаберже. 1896–1908. Лондон, «Кристис», 2008. 5000–7000 GBP, уход 5000 GBP.
- Овальная брошь с лунным камнем в оправе в виде лаврового венка, с императорской короной в верхней части. Золото 56 пробы, литье, чеканка, лунный камень. Санкт-Петербург, мастерская К. Фаберже. 1908–1917. Лондон, «Сотбис», 2008. 7000–10 000 GBP, уход 7500 GBP.

- Брошь в стиле рококо, декорированная бриллиантами и гильошированной эмалью. Золото 56 пробы, эмаль, бриллианты. Санкт-Петербург, мастерская К. Фаберже, мастер М. Перхин. 1899–1903. Лондон, «Сотбис», 2008. 8000–12 000 GBP, уход 26 250 GBP.
- Брошь с изумрудом шестигранной формы, оправленным крупными бриллиантами. Возможно, принадлежала Екатерине II. Золото (без пробы), серебро (без пробы), изумруд, бриллианты. Нью-Йорк, «Кристис», 2010. 1 000 000–1 500 000 USD, уход 1 650 500 USD.
- Брошь с портретами Николая II и Александры Федоровны, вырезанными на топазе. Золото 56 пробы, топаз, бриллианты. Санкт-Петербург, мастерская К. Фаберже, мастер М. Перхин. Конец XIX в. Нью-Йорк, «Сотбис», 2011. 7000–9000 USD, уход 11 250 USD.
- Запонки. Золото 56 пробы, гильошированная эмаль. Москва, мастерская К. Фаберже. Ок. 1900. Нью-Йорк, «Сотбис», 2011. 7000–9000 USD, уход 17 500 USD.
- Браслет с подвесками — миниатюрными пасхальными яичками. Золото 56 пробы, гильошированная эмаль, горный хрусталь, нефрит. Санкт-Петербург, мастерская К. Фаберже, мастер А. Хольминг. Ок. 1910. Нью-Йорк, «Сотбис», 2005. 4000–6000 USD, уход 7800 USD.
- Браслет с четырнадцатью подвесками — пасхальными яичками. Золото 56 пробы, гильошированная эмаль, нефрит, родонит, сапфир. Санкт-Петербург, неизвестный мастер. Начало XX в. Лондон, «Сотбис», 2006. 10 000–15 000 GBP, уход 12 000 GBP.
- Браслет из двуцветного золота с бриллиантами и сапфирами. Золото 56 пробы, сапфиры, бриллианты. Российская империя, неизвестный мастер. Ок. 1900. Лондон, «Сотбис», 2007. 4000–6000 GBP.
- Браслет с аметистом. Золото 56 пробы, аметист старой огранки. Санкт-Петербург, мастерская К. Болина.

Ок. 1890. Нью-Йорк, «Сотбис», 5000–7000 USD, уход 5625 USD.

- Ожерелье в виде ленты, декорированной бриллиантами, с застежкой-бантом. Являлось частью российских коронных драгоценностей. Принадлежало Екатерине II. Серебро (без пробы), бриллианты. Санкт-Петербург, возможно, мастерская Л.-Д. Дюваля. Последняя четверть XVIII в. Женева, «Сотбис», 2006. 1 500 000–2 500 000 CHF, уход 2 036 000 CHF.
- Ожерелье с тридцатью тремя миниатюрными пасхальными яичками. Золото 56 пробы, серебро 84 пробы, эмали, самоцветы. Российская империя, неизвестный мастер. 1900. Нью-Йорк, «Сотбис», 2006. 15 000–20 000 USD, уход 19 200 USD.
- Ожерелье с сорок одной подвеской в виде пасхальных яиц. Золото 56 пробы, эмаль. Российская империя, неизвестный мастер. 1900-е. Нью-Йорк, «Сотбис», 2006. 6000–9000 USD, уход 20 400 USD.
- Подвеска с гербом Российской империи на цепочке с бриллиантовыми вставками. Подарок Кабинета императорского двора. Платина, бриллианты. Санкт-Петербург, мастерская К. Фаберже. Ок. 1900. Лондон, «Сотбис», 2003. 25 000–35 000 GBP, уход 30 000 GBP.
- Подвеска в виде миниатюрного пасхального яичка. Золото 56 пробы, бриллианты, сапфиры. Санкт-Петербург, неизвестный мастер. Ок. 1900-х. Лондон, «Сотбис», 2005. 1000–1500 GBP, уход 2280 GBP.
- Медальон в виде сердца, декорированный гильошированной эмалью и бриллиантами. Золото 56 пробы, двуцветная гильошированная эмаль, бриллианты. Санкт-Петербург, мастерская К. Гана, мастер К. Бланк. 1910-е. Нью-Йорк, «Сотбис», 2005. 15 000–20 000 USD, уход 42 000 USD.
- Медальон, декорированный в стиле модерн. Серебро 88 пробы, золото 56 пробы, бриллианты, сапфиры. Санкт-Петербург, мастерская К. Фаберже, мастер

А. Хольминг. 1899–1908. Лондон, «Сотбис», 2006. 8000–12 000 GBP, уход 26 400 GBP.

- Подвеска с гербом Российской империи и аметистами. Подарок Кабинета императорского двора. Золото 56 пробы, бриллианты, аметисты. Санкт-Петербург, мастерская К. Фаберже. 1908–1917. Лондон, «Сотбис», 2006. 15 000–20 000 GBP, уход 18 000 GBP.
- Подвеска с портретом великого князя Владимира Александровича, оправленная в ажурную раму из бриллиантов. Золото 56 пробы, бриллианты, живопись на кости. Санкт-Петербург, неизвестный мастер. 1910-е. Женева, «Кристис», 2007. 25 000–32 000 CHF, уход 61 000 CHF.
- Подвеска-флакон для духов, выполненная в виде слона, в оригинальной коробке. Золото 56 пробы, эмали, алмазные розы. Санкт-Петербург, мастерская Ф. Буга. 1900-е. Нью-Йорк, «Сотбис», 2011. 6000–8000 USD, 13 750 USD.
- Украшения для прически в виде цветков тюльпана. Являлись частью коллекции российских коронных драгоценностей. Серебро (без пробы), бриллианты. Санкт-Петербург, возможно, мастерская Л.-Д. Дюваля. Ок. 1760. Лондон, «Сотбис», 2005. 40 000–60 000 GBP, уход 112 800 GBP.
- Парные застежки, выполненные в виде цветков ромашки. Являлись частью коллекции российских коронных драгоценностей. Серебро, бриллианты. Санкт-Петербург, возможно, мастерская Л.-Д. Дюваля. 1760–1770. Нью-Йорк, «Сотбис», 2006. 60 000–80 000 USD, уход 105 600 USD.
- Часы наручные с браслетом, декорированные бриллиантами. Золото 56 пробы, бриллианты. Санкт-Петербург, мастерская К. Фаберже, мастер А. Хольстрем. Ок. 1895. Нью-Йорк, «Кристис», 2004. 10 000–12 000 USD, уход 11 950 USD.
- Золотые презентационные карманные часы, украшенные изображением двуглавого орла. Золото 56 пробы,

литье, эмаль. Санкт-Петербург, фирма П. Буре. Ок. 1900. Нью-Йорк, «Сотбис», 2007. 3000–5000 USD.

- Орден Св. Александра Невского, гражданский. Золото 56 пробы, эмаль. Санкт-Петербург, мастерская А. Кейбеля. 1899–1908. Лондон, «Сотбис», 2005. 4000–5000 GBP, уход 16 800 GBP.
- Орден Св. Владимира, гражданский. Золото 56 пробы, эмали. Санкт-Петербург, возможно, мастерская А. Кейбеля. 1899–1908. Лондон, «Сотбис», 2005. 3000–4000 GBP, уход 13 200 GBP.
- Цепь к ордену Св. Андрея Первозванного. Золото 56 пробы, эмаль. Санкт-Петербург, мастерская Э. Паннаша. 1835. Лондон, «Сотбис», 2006. 175 000–225 000 GBP, уход 254 400 GBP.
- Бриллиантовый знак ордена Св. Андрея Первозванного. Принадлежал принцу Георгию Ольденбургскому, с 1800 г. — часть драгоценностей российской короны. Золото 56 пробы, бриллианты. Санкт-Петербург, неизвестный мастер. Ок. 1800. Лондон, «Сотбис», 2008. 400 000–600 000 GBP, уход 2 729 250 GBP.
- Комплект ордена Св. Андрея Первозванного. Золото 56 пробы, эмаль, текстиль. Санкт-Петербург, неизвестный мастер. 1908–1917. Лондон, «Сотбис», 2008. 180 000–220 000 GBP, уход 1 721 250 GBP.
- Крест ордена Андрея Первозванного. Золото 56 пробы, выемчатые эмали. Санкт-Петербург, мастерская И. Кейбеля. 1866. Нью-Йорк, «Сотбис», 2011. 100 000–200 000 USD, уход 242 500 USD.
- Орден Св. Станислава 2-го класса. Золото, эмаль. Санкт-Петербург, мастер АК. 1890. Нью-Йорк, «Кристис», 2011. 2500–3500 USD, уход 3750 USD.
- Орден Св. Анны 3-го класса. Золото, эмаль. Санкт-Петербург, А. Кейбель. 1890. Нью-Йорк, «Кристис», 2011. 3000–5000 USD, уход 4750 USD.
- Орден Св. Владимира. Золото, эмаль. Санкт-Петербург, мастер РА. 1908–1917. Нью-Йорк, «Кристис», 2011. 3000–5000 USD, уход 6875 USD.

- Презентационная брошь императорского двора. Золото, эмаль, драгоценные камни. Санкт-Петербург, мастерская К. Фаберже. Мастер Э. Хелениус. 1908–1917. Лондон, «Кристис», 2017. 8000–12 000 GBP, уход 17 500 GBP.
- Презентационные запонки императорского двора. Золото, эмаль. Москва, мастерская К. Фаберже. Лондон, «Кристис», 2017. 5000–7000 GBP, уход 8125 GBP.
- Колье с двенадцатью миниатюрными пасхальными яйцами. Золото, серебро, поделочные камни, гильошированная эмаль. Яйца имеют различные клейма, датировку, изготовлены в разных городах, некоторые в мастерской К. Фаберже. Лондон, «Кристис», 2017. 7000–9000 GBP, уход 15 000 GBP.
- Медальон. Золото двуцветное, серебро, гранаты. Россия. 1830. Лондон, «Кристис», 2017. 3000–5000 GBP, уход 10 000 GBP.
- Придворная брошь — шифр с инициалами МА. Золото, серебро, бриллианты. Санкт-Петербург, мастерская К. Бланка. 1913. Лондон, «Кристис», 2017. 35 000–45 000 GBP, уход 62 500 GBP.
- Миниатюрное пасхальное яйцо. Золото, серебро, эмаль. Санкт-Петербург, мастерская К. Фаберже, мастер М. Перхин. Лондон, «Кристис», 2017. 4000–6000 GBP, уход 5250 GBP.
- Брошь. Золото, драгоценные камни. Санкт-Петербург, мастерская К. Фаберже, мастер А. Хольминг (?). Лондон, «Кристис», 2017. 3000–5000 GBP, уход 8750 GBP.
- Брошь. Золото, драгоценные камни. Санкт-Петербург, мастерская Ф. Кёхли. 1908–1917. Лондон, «Кристис», 2017. 4000–6000 GBP, уход 4750 GBP.
- Брошь. Платина, мозаика. Фирма К. Фаберже. Лондон. «Кристис» 29 November 2021 | Live auction 20821.A Selection of Fabergé Masterpieces from the Harry Woolf Collection, Estimate GBP 70,000 — GBP 90,000, Price realised GBP 350,000.

ОЦЕНКА ЮВЕЛИРНЫХ УКРАШЕНИЙ

Отечественные ювелирные украшения составляют лишь небольшую часть как зарубежного, так и внутреннего антикварного рынка, и тому причиной во многом служат исторические условия их бытования. Это и подверженность моде, что способствовало переделке многих изделий в дореволюционный период, и сложная судьба многих из них в советский период. Это касается как уникальных исторических вещей, так и рядовых украшений. В небольшом количестве русские украшения можно встретить не только на русских торгах известных аукционных домов, но и на специализированных торгах старинных драгоценностей, которые чаще всего проходят в Женеве. Так, именно там «Сотбис» в 2006 г. продавал колье Екатерины Великой, а в 2007 г. аукционный дом «Кристис» продавал уникальную коллекцию украшений, среди которых — предметы из коллекции коронных драгоценностей Российской империи. Эти предметы попали на антикварный рынок в 20-е гг. XX в., во время массовой распродажи предметов искусства.

Основная масса продаваемых изделий — это ювелирные украшения второй половины XIX — начала XX в., а также российские ордена. Последние в основном приобретают коллекционеры, которые специализируются на этой тематике. При оценке орденов во внимание берется статус ордена, дата его изготовления, комплектация. Естественно, что наиболее дороги полные комплекты 1-й степени со звездами, желательно имеющие более раннюю датировку. Значительно повышает стоимость предмета и известность его владельца. Таков, например, знак ордена Андрея Первозванного, принадлежавший некогда принцу Ольденбургскому.

На оценку ювелирных украшений оказывает влияние стоимость материала — золота, серебра, драгоценных камней, наличие эмали, а также уровень исполнения и эстетические качества вещи.

Если украшение выполнено в известной фирме, например мастерской К. Болина или К. Фаберже, то это намного повышает стоимость. Цена на некоторые ювелирные шедевры, созданные прославленными мастерами фирмы Фаберже — М. Перхиным, А. Хольстремом, Э. Колиным, составляет не один десяток тысяч долларов. Однако достаточно высоко ценятся и изделия неизвестных мастеров, и цены на них значительно превышают стоимость современных работ, несмотря на то что в основной массе это рядовые предметы. Лучшим примером может служить стоимость изделий эпохи модерна со вставками из хризолитов. Некогда это были вполне демократичные украшения, которые могли себе позволить не очень состоятельные люди. Однако со временем их становилось все меньше и меньше, их дизайн на волне увлечения модерном стал восприниматься как оригинальный, да и фактор времени сыграл свою роль. Так что сейчас цены на какое-нибудь кольцо-ветку или серьги-малинки намного выше, чем на изделия с бриллиантами.

И конечно же, говоря об оценке старинных украшений, обязательно следует учитывать прецеденты продаж аналогичных изделий, равно как и мировые тенденции роста или падения цен на драгоценные металлы и камни.

ПОДДЕЛКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ ОТЕЧЕСТВЕННОГО ЮВЕЛИРНОГО ИСКУССТВА

Пожалуй, наиболее разнообразны подделки ювелирных изделий из золота и серебра: украшений, посуды, декоративных предметов. Простейший и самый примитивный — это имитация драгоценных металлов и камней. Но это и наиболее грубый вид подделки, который легко распознается при помощи специальных приборов и реактивов.

Однако опытные мошенники находят более изощренные способы. Рыночная ситуация, способствующая

росту цен на отечественные антикварные изделия, особенно выполненные известными фирмами, стимулирует их деятельность. Вообще, люди, занимающиеся подделкой антикварных ювелирных изделий, исходят из того, что цена за грамм металла в них намного выше, чем в изделиях современных мастеров. И это при том, что самые распространенные пробы серебра и золота в дореволюционных изделиях — 84 и 56 — намного ниже, чем современные 585 проба золота и 925 серебра. Используя этот факт, любое изделие можно сделать более дорогим, искусственно состарив его при помощи клейма, причем само оно может быть подлинным. После революции пробирные и именные клейма ряда фирм оказались в частных руках бывших владельцев, их наследников, служащих и просто случайных людей.

Значительно повышает стоимость изделия наличие на нем клейма известной фирмы. Так, старинная серебряная солонка или сахарница, выполненная сто лет назад малоизвестной мастерской, конечно же, имеет свою цену, но если на нее поставить клеймо, скажем, фирмы Сазикова или Грачевых, то стоимость вещи возрастет на порядок.

Наверняка кому-то приходилось встречать в прессе объявление о покупке антикварных изделий в любом состоянии и даже отдельных фрагментов. Действительно, у предприимчивых антикваров производство прямо-таки безотходное. Детали отдельных изделий с сохранившимися подлинными клеймами ценятся особенно дорого. А какие шедевры при этом получаются... Можно, например, впаять донышко от стопки или подстаканника с подлинным клеймом фирмы К. Фаберже в серебряную скульптуру, и его стоимость уже будет составлять не одну сотню тысяч рублей. Часто в ход идут вещи рядовые, лишенные декора, например простые «солдатские» стопки К. Фаберже. Сами они, конечно же, имеют значительную цену, но если их украсить эмалью, то она значительно возрастет. То же самое

происходит, когда подлинные старинные серебряные оклады на иконах дополняются эмалевыми венцами и накладками. Поэтому необходимо внимательно относиться к соответствию клейм на всех деталях изделия.

При помощи вставок из драгоценных камней из простого обручального кольца старой работы можно сделать вполне изящный перстень, обычный гладкий медальон украсить фигурными накладками, а из фрагмента колье сделать подвеску или брошь. При изготовлении серебряных изделий (ковшей, пасхальных яиц, шкатулочек-сундучков, украшенных эмалью), на которые существует повышенный спрос, используется гальванопластика и новейшие компьютерные технологии. Сканирование позволяет делать великолепные копии старинных изделий и способствует созданию новых. Наличие современного оборудования — специальных прессов, печей и пр. — значительно облегчает процесс создания подделок. И здесь в их распознании, прежде всего, поможет опыт: точное соответствие клейм, их качество, присутствие определенной патины на изделии, отражение его жизни, качество мельчайших деталей и цвет эмали, сопоставление с другими подлинными изделиями мастеров позволяют выявить подделку.

Столь же внимательно следует относиться и к приобретению орденов царской России: большинство из них просты по форме, и выполнить подделку для профессионала-ювелира не составит труда. Поэтому прежде всего следует обращать внимание на состояние награды (насколько старой она выглядит), на соответствие порядкового номера, пробы и клейма мастера-изготовителя. Они обязательно должны совпадать по времени.

ЭКСПЕРТИЗА ПРОИЗВЕДЕНИЙ ОТЕЧЕСТВЕННОГО ЮВЕЛИРНОГО ИСКУССТВА

Экспертиза произведений отечественного ювелирного искусства предполагает наличие у эксперта

специальных знаний, подтвержденных соответствующим документом, дающим право на проведение экспертизы изделий из драгоценных металлов согласно действующему законодательству Российской Федерации. Речь идет о подтверждении качества металла и драгоценных камней, из которых изготовлено изделие. Если эксперт таковыми знаниями не обладает и не имеет на это права, то наиболее полным будет то экспертное заключение, которое выполнено совместно с представителем пробирной палаты или человеком, обладающим правом на проведение подобных действий. В данном случае искусствоведом-экспертом составляется лишь историческая часть экспертного заключения, куда входит описание клейм, присутствующих на изделии, его стилистических особенностей, выявление соответствия художественного облика предмета и времени клеймения, немаловажную роль играет и состояние предмета, следы времени, их естественность. Если речь идет об изделии известной фирмы, то в экспертном заключении отражается большой набор исторических фактов, связанных с предметом, как то: соответствие стилистики изделия работе фирмы в данный период времени, наличие аналогичных предметов в музейных собраниях, сопоставление клейм на известных предметах, наличие эскизов в архивах, появление аналогичных предметов на антикварном рынке. Все это помогает выявить подлинность предмета ювелирного искусства, точнее атрибутировать его и в итоге оценить предмет, используя в качестве аналогий другие подобные изделия, продававшиеся в какое-либо время на мировом антикварном рынке.

ОБРАЗЦЫ ЭКСПЕРТНЫХ ЗАКЛЮЧЕНИЙ

Экспертиза предмета из серебра: чарка для вина (водки)

Мною, Переятенец Верой Ивановной, являющейся дипломированным искусствоведом, экспертом, аттестованным Министерством культуры РФ, с правом проведения экспертизы по произведениям живописи, графики, предметам ДПИ (Россия XVII–XX вв.), удостоверение №0186, зарегистрированной в качестве индивидуального предпринимателя (ОГРНИИП №311784725500734, с правом ведения экономической деятельности по ОКВЭД 74.84, оценка предметов интерьера, не являющихся предметами недвижимости, и 73.20, научные исследования и разработки в области общественных и гуманитарных наук), со стажем экспертной работы 15 лет, проведена искусствоведческая экспертиза и оценка одного предмета на основании обращения частного лица.

Предмет исследования

Чарка для вина или водки. Автор Хлебников И. Москва, 1875 г. Материал: серебро 88 пробы, эмали, золочение. Размер 13×9×8,5 см.

Исследование

Чарка для вина или водки, выполнена из металла белого цвета, предположительно серебра, в виде стилизованного изображения петушка. Основу ее формы составляет полусферический объем, состоящий из двух частей — внешней и внутренней, соединенных винтовым креплением с внешней стороны. Внутренняя часть имеет желтоватый оттенок, что свидетельствует о сохранившейся позолоте. С внешней части вверху предмет декорирован рельефом в виде веревочки. В центральной части — изображение головы петуха с открытым клювом, по бокам — крылья, ручки выполнены в виде завитка пера, идущего от хвоста,



а лапы — натуралистическое изображение петушиных ног. Чарка декорирована эмалями: в верхней части двуцветный зубчатый орнамент, выполненный в технике выемчатой эмали, в такой же технике выполнены перья на груди птицы, крылья и хвост украшены четырьмя цветами перегородчатой эмали.

Во внутренней части предмета имеются следующие клейма: ХЛЕБНИКОВЪ — под изображением двуглавого орла — герба Российской империи, клеймо пробирного мастера в виде дроби, где в верхней части инициалы «А. С.», а в нижней — 1875, полустертое клеймо пробы 8_. С внешней стороны все клейма повторяются, пробирное клеймо лучше сохранилось. Это прямоугольное по форме клеймо со слегка скругленными краями, где указана цифра 88 и дано стилизованное

изображение герба г. Москвы в виде Георгия Победоносца.

Данные клейма означают, что изделие выполнено фирмой поставщика императорского двора И. Хлебникова в Москве из серебра 88 пробы, применявшегося для более ценных предметов. Апробировано оно было пробирным мастером А. Свечиным, работавшим в Москве и клеймившим изделия подобным образом в 1862–1875 гг.

Стилистическое решение данной чарки соответствует «русскому стилю», получившему распространение в декоративном искусстве в период царствования Александра III. Ювелир И. Хлебников был одним из наиболее ярких представителей этого направления. Изделия его фирмы отличает особое качество исполнения и оригинальность художественного решения, что соответствует уровню данного предмета. Сохранность металла, позолоты, незначительные сколы эмали, уровень стертости клейм позволяют утверждать, что данное изделие подлинное и выполнено именно в 1875 г., а в пользу принадлежности его к изделиям фирмы И. Хлебникова свидетельствует тот факт, что в ГИМе хранится полный комплект, из которого происходила данная чарка. В него входит, помимо шести чарок оригинальной формы, сосуд в виде петуха, держащего кран. В решении изделий из собрания ГИМа преобладают эмали холодного синего оттенка. В данном экземпляре ювелир применил алую, полупрозрачную рубиновую и оригинальную по оттенку полупрозрачную желто-оранжевую эмаль. Это свидетельствует о том, что И. Хлебников, которого современники называли «московским Фаберже», даже повторяя на заказ изделия, в каждом случае применял оригинальное решение.

Заключение: представленный на исследование предмет является чаркой для вина или водки, выполненной на фабрике И. П. Хлебникова в 1875 г. и является уникальным предметом декоративно-прикладного искусства.

ЭКСПЕРТИЗА ЮВЕЛИРНОГО УКРАШЕНИЯ

Мною, Переятенец Верой Ивановной, являющейся дипломированным искусствоведом, экспертом, аттестованным Министерством культуры РФ, с правом проведения экспертизы по произведениям живописи, графики, предметам ДПИ (Россия XVII–XX вв.), удостоверение №0186, зарегистрированной в качестве индивидуального предпринимателя (ОГРНИИП №311784725500734, с правом ведения экономической деятельности по ОКВЭД 74.84, оценка предметов интерьера, не являющихся предметами недвижимости, и 73.20, научные исследования и разработки в области общественных и гуманитарных наук), со стажем экспертной работы 15 лет, проведена искусствоведческая экспертиза и оценка одного предмета на основании обращения частного лица.

Предмет исследования

Браслет. Неизвестный мастер V. T. Санкт-Петербург, 1840–1860 гг. Материал: металл желтого цвета (золото 56 пробы), драгоценные камни (сапфир, алмазы). Размер 6×11 см.



Исследование

Браслет из металла желтого цвета, предположительно золота, в виде овала. В боковой части — крепление на шарнирах, с противоположной — замок с защелкой, без страховочной цепочки. Основной объем формы образован перекрученными по спирали жгутами, так что в поперечнике форма браслета представляет собой шестилепестковый цветок. Центральная часть из металла выполнена в форме овала — короны с зубчиками, в которых закреплены 12 прозрачных камней старой огранки «роза», в центре — овальный кабошон синего цвета.

На внутренней плоской части замка присутствуют клейма: овальной формы, включающее в себя изображение цифры 56, и стилизованного изображения герба города Санкт-Петербурга. На одной из боковых сторон основания оправы — аналогичное изображение герба в круге. На противоположной стороне — клеймо мастера V. T.

Значение данных клейм следующее: 56 — это золотниковая проба золота, овальная форма пробирного клейма применялась для предметов, вес которых составлял 8,5 г и выше, клеймо с гербом города Санкт-Петербурга в круге применялось в период 1840–1860 гг. XIX в., а клеймо с инициалами V. T. — это именное клеймо мастера, работавшего в этот период в Санкт-Петербурге.

Общий вес данного изделия составляет 11,66 г, анализ металла, выполненный с помощью детектора золота GXL 24PR056.763x, подтверждает, что браслет выполнен из золота, в соответствии с международной системой мер 14 к. Анализ камней-вставок с помощью прибора Presidium Duo Tester 56.721 подтверждает, что прозрачные вставки — это алмазы огранки «роза», 0,6 ct 7/8, а синий — кабошон — природный сапфир 1,0 ct 5/2.

В стилистическом и художественном решении браслета нет отчетливо выраженного влияния стиля

историзм, получившего распространение в ювелирном искусстве с середины до конца XIX столетия, его форма нейтрально классическая, однако она вполне соответствует времени постановки клейм — то есть середине XIX в. Учитывая тот факт, что браслет выполнен из драгоценного металла — золота с использованием вставок из драгоценных камней и являлся достаточно дорогим украшением для своего времени, то вполне оправданно использование ювелиром классической формы, которая почти не подвержена влиянию моды.

Оценку данного предмета следует производить исходя из веса металла, из которого он выполнен (10,06 г), ценности камня (сапфир и алмаз относятся к разряду драгоценных камней) и оригинальности решения, художественные достоинства которого очевидны. Используя также данные о прецедентах продаж российских антикварных браслетов, можно сделать вывод, что стоимость данного предмета будет составлять порядка 150 000 рублей.

Заключение: представленный на экспертизу браслет является произведением отечественного ювелирного искусства середины XIX в., выполнен неизвестным мастером V.T., работавшим в Санкт-Петербурге. Художественное решение изделия соответствует стилистике, распространенной в декоративно-прикладном искусстве того времени. Браслет имеет культурное, историческое и коллекционное значение. Его рыночная стоимость составляет 150 000 рублей.

ИСЛАМСКОЕ ИСКУССТВО

Автор И. В. Переятенец



Понятие «исламское искусство» достаточно емкое и многогранное. В него входят различные виды искусства, созданные на протяжении многих столетий разными народами со своими национальными традициями. Но главное, что их объединяет, — это специфические черты, в той или иной мере отражающие основы мусульманской религии. Пожалуй, наиболее доступно для современного читателя это явление в искусстве определено в книге М. Б. Пиотровского «О мусульманском искусстве»: «Конечно же, в искусстве мусульманских народов и их немусульманских соседей есть много общего, рожденного и сходством окружающей среды, и общим наследием. Однако и тут единство видно, когда в одном мире появляются черты, характерные для другого. Они — эти черты — существуют реально, их легко узнать и перечислить — абстрактность, орнаментализм, не изобразительность. Их детали можно свести в единую схему, которой подходит образное название — язык мусульманского искусства.

Художественный язык — это совокупность средств чувственно-понятийного освоения мира. Анализируя его, мы видим, как человек моделирует мир, его окружающий, как он его осмысливает и это осмысление передает другим. Язык искусства во многом определяется исходными материалами, из которых он создается, где-то сродни звукам и фонемам настоящего языка.

Мусульманское искусство составляют изделия из золота и серебра, бронзы и похожих сплавов, слоновой кости, керамики с разнообразными поливами горного хрусталя и стекла, эмали, пергамента, бумаги и кожи, из камней, кирпичей, сырцовых плит и дерева. К той же базовой категории можно отнести технические приемы

украшения — резьба глубоким и низким рельефом, инкрустация, письмо и рисунок краской, чеканка. Наконец, в том же ряду стоят употреблявшиеся цвета: золотой — солнца, синий — неба, зеленый — сада и рая, красный — драгоценных камней. И большая часть этих особенностей прямо или косвенно связана с идеологической основой культуры или культур мусульманских народов — религией ислама. Связь двойная — ислам определил появление некоторых черт (абстрактность), и, в свою очередь, многие характерные признаки этого искусства служат ненавязчивой и часто неявной пропагандой основ мусульманского понимания мира.

В исламском мире есть две идеи, которые многократно повторяются на разных уровнях восприятия, с разной степенью прямоты и ясности. Обе они крепко привязывают искусство к религии, делают его орудием проповеди и средством одухотворения обыденной жизни. Идея первая — сущность Бога. Искусство содержит самые разные отзвуки, намеки, отголоски недоступного для полного понимания человеком образа Бога. Эстетические способы указывания на него делают образ Бога по преимуществу чем-то красивым и добрым, предвещают встречу с ним после смерти как нечто благое и прекрасное. Вторая идея — образ созданного для праведников рая, места успокоения и благоденствия. Почти все искусство ислама — это напоминание о будущем рае. Красивые вещи и сооружения не просто украшают жизнь мусульманина, но обещают ему надежду и благополучие, оптимистически убеждая его в истинности религии и постоянно напоминая о ее основах.

Любой памятник мусульманского искусства имеет несколько полноправных уровней восприятия. Первый — просто бытовое восприятие предмета, приятного узора, узнаваемой детали. Высший — восприятие богословское, или более того, мистическое, как знаки и средство приближения к Богу или выражение покорности ему. Классическими являются примеры из поэзии.

Прикладное искусство ислама тоже содержит намек, указание и непрямую связь с другими уровнями значения. Они содержат знаки и отблески мира богоугодных размышлений, мира потусторонних сил (талисманы) и божественной милости и, наконец, мира, где Бог являет людям часть своей сущности. Иногда намек бывает легким и незаметным. Иногда второй смысл, как в случае магического значения надписей и узоров, явен полностью или почти полностью осознан. Наличие второго, третьего и более смыслов в предметах прикладного искусства облагораживало быт, делало его, в полном соответствии с мусульманским архетипом неразделенности светского и духовного, отголоском чего-то более высокого. Одновременно связь между обозначаемым и обозначающим усложнялась, ибо обозначаемых могло быть несколько. Многослойные формы повторялись в разных формах и на разных уровнях»[1].

Интенсивное развитие форм декоративно-прикладного искусства привело к тому, что еще в древности многие предметы стали ассоциироваться у европейцев с самим понятием роскоши и комфорта, а постепенно налаженный импорт ковров, керамики, стекла, оружия и тканей из Ирана и Турции поддерживал это впечатление. Этому же способствовали и произведения художников-романтиков, окончательно сформировавшие в сознании европейцев представление о жизни восточных стран.

Постепенно слагались частные коллекции восточных ковров, керамики и прочих предметов декоративно-прикладного искусства. Однако и в настоящее время круг коллекционеров исламского искусства весьма широк. Это искусство привлекает к себе не только европейских любителей роскоши и экзотики, но и широкий круг достаточно богатых людей, для которых оно является родным и понятным. Ведь среди мусульманских

[1] *Пиотровский М. Б.* О мусульманском искусстве. СПб.: Славия. 2001.

диаспор, растущих год от года в европейских странах, есть немало состоятельных людей, готовых вкладывать деньги в уникальное культурное достояние, которым является исламское искусство.

Именно этот факт стоит учитывать и тем, кто пытается работать на российском антикварном рынке. По различным статистическим данным, в Российской Федерации проживает более четырех миллионов мусульман, среди которых немало состоятельных людей. И мировому антикварному рынку тут есть что предложить.

Крупнейшие аукционные дома мира — «Сотбис», «Кристис», венский «Доротеум» — регулярно проводят торги, посвященные исламскому искусству. На «Сотбис» и «Кристис» они проходят два раза в год, кроме того, продается немало частных коллекций, включающих данные предметы. Отдельные торги посвящаются современному искусству исламского мира, очень яркому и необычному.

Если попытаться выделить из всего этого многообразия различные группы предметов, которые могут быть наиболее привлекательными и интересными для отечественного антикварного рынка, то первыми следует назвать различные воспроизведения Корана — главной книги мусульман, написанной на арабском языке и в каноническом варианте до сих пор так и используемой. На протяжении многих столетий Коран переписывался талантливейшими мастерами, выработавшими различные каллиграфические школы, ставшие одной из вершин мирового искусства. Но данные памятники интересны не только оригинальностью письма, доведенного до совершенства, многие из них богато декорированы орнаментальными живописными вставками. Именно подобные предметы, а также отдельные манускрипты составляют основу многих торгов исламским искусством на мировых аукционах.

Здесь же можно встретить и отдельные фрагменты древних памятников, ценные своей историей, отдель-

ные воспроизведения сур. В этой связи особо следует отметить манускрипты, созданные в Османской империи дервишами-суфиями. Последователи этого направления в исламе существовали и на территории Российской империи, в частности, в Крыму существовал ряд суфистских центров.

Но искусство книги на Востоке — это не только религиозная традиция. Восток подарил миру выдающихся поэтов и ученых. И искусство каллиграфии не единственное, чем славятся рукописные книги. Вопреки сложившейся традиции об отсутствии и запрете изображения живых существ, в течение веков сложились уникальные школы персидской и монгольской миниатюры, которые украшают многие светские литературные и научные сочинения. И здесь ценятся не только целые книги, но и отдельные миниатюрные изображения, большинство из которых достойны собрания крупнейших музеев.

КОРАНЫ И МАНУСКРИПТЫ НА МИРОВЫХ АУКЦИОНАХ

- Монументальный рукописный фрагмент из Корана (две суры). Куфи. Северная Африка или Ближний Восток. Начало IX в. Лондон, «Сотбис», 2017. 15 000–25 000 GBP, уход 110 000 GBP.
- Рукописный фрагмент из Корана. Куфи. Северная Африка или Ближний Восток. Лондон, «Сотбис», 2017. 3000–5000 GBP, уход 3750 GBP.
- Рукописный Коран. Магриб. Северная Африка или Андалусия. Конец XII — начало XIII в. Лондон, «Сотбис», 2017. 14 000–16 000 GBP, уход 17 500 GBP.
- Рукописный Коран. Магриб, Северная Африка или Андалусия. Конец XII — начало XIII в. Лондон, «Сотбис», 2017. 12 000–18 000 GBP, уход 22 500 GBP.
- Два поэтических сочинения о жизни Пророка Мухаммеда. Тухкан аль-Насири, Египет. Династия

Мамлюков, 804 (1401). Лондон, «Сотбис», 2017. 30 000–40 000 GBP, уход 37 500 GBP.

- Астрономический трактат Ali ibn Muhammad ibn Ali al-Husayni al-Jurjani, known as Al-Sayyid al-Sharif (d. 1413), Sharh tadkira (a commentary on al-Tusi's Kitab al-tadhkira, on astronomy). Персия. Династия Тимуридов, 813/1410. Лондон, «Сотбис», 2017. 15 000–25 000 GBP, уход 31 250 GBP.
- Трактат Kamal al-Din al-Farisi (d. 1320 AD), Kitab tanqih al-manazir li dhawi al-absar wa'l-basair (Book of Correction of Optics for those who have Sight and Mind), Персия. Династия Тимуридов, 899/1494. Лондон, «Сотбис», 2017. 30 000–50 000 GBP, уход 110 000 GBP.
- Иллюстрация к поэтическому сочинению («Юсуф и Зулейка») Abd al-Rahman Jami (d.1492), Yusuf va Zuleykha, attributed to Salim Nishapuri. Персия. Династия Сафавидов, вторая половина XVI в. Лондон, «Сотбис», 2017. 70 000–100 000 GBP, уход 87 500 GBP.
- Миниатюрный Коран, декорированный орнаментальными вставками. Османская империя, Турция. XVII в. Лондон, «Сотбис», 2017. 3000–5000 GBP, уход 4375 GBP.
- Паломнический путеводитель. Мухаммад ибн Хасан. Османская империя, Турция. 1151/ 1738–1739. Лондон, «Сотбис», 2017. 20 000–30 000 GBP, уход 40 000 GBP.
- Иллюстрированный рукописный Коран. Мустафа Кутахи. Османская империя, Турция. 1170/1756–1757. Лондон, «Сотбис», 2017. 15 000–20 000 GBP, уход 18 750 GBP.
- Миниатюра — иллюстрация к поэме Фирдоуси (Firdausi Shahnameh: Rustam in mounted combat). Персия. Династия Сафавидов, ок. 1560. Лондон, «Сотбис», 2017. 4000–6000 GBP, уход 5000 GBP.
- Суфийский манускрипт (Kunuz al-anam fi ad'iyyah alayyam, signed by Pir Yahya Sufi). Османская

империя, Турция. Середина XV в. Лондон, «Сотбис», 2017. 6000–8000 GBP, уход 35 000 GBP.

- Рукописный суфийский манускрипт (Abu'l-Husayn Abd al-Rahman ibn Umar al-Sufi (d.986 AD), Kitab suwar alkawakib (The Book of the Fixed Stars). Ирак или Западная Персия. 742/1341. Лондон, «Сотбис», 2017. 10 000–12 000 GBP, уход 50 000 GBP.
- Иллюстрированный рукописный Коран. Османская империя, Турция. Начало XV в. Лондон, «Сотбис», 2017. 15 000–25 000 GBP, уход 43 750 GBP.
- Вид Мекки. Китай. Конец XIX — начало XX в. Лондон, «Сотбис», 2017. 4000–6000 GBP, уход 11 875 GBP.
- Портфель для манускриптов, декорированный каллиграфической надписью, принадлежавший шейху Хасану Эфенди. Османская империя, Турция. 1324/1906–1907. Лондон, «Сотбис», 2017. 6000—7000 GBP, уход 12500 GBP.
- Суфический манускрипт. Османская империя, Турция. 1366/1898. Лондон, «Сотбис», 2017. 7000–10 000 GBP, уход 22 500 GBP.
- Каллиграфическая надпись (qit'a). Мухаммед Ноури (Muhammad Nouri), Османская империя, Турция. 1149/1736. Лондон, «Сотбис», 2017. 3000–5000 GBP, уход 3750 GBP.
- Каллиграфическая надпись (qit'a). Дервиш Али (Darwish Ali). Османская империя, Турция. 1075/1664. Лондон, «Сотбис», 2017. 7000–10 000 GBP, уход 9375 GBP.
- Большая каллиграфическая композиция. Мишкин Калам Старший (MISHKIN QALAM, ACRE). Османская империя, Палестина. 1307/1889–1890. Лондон, «Кристис», 2017. 25 000–35 000 GBP, уход 40 000 GBP.
- Большая каллиграфическая композиция. Мишкин Калам Старший (MISHKIN QALAM, ACRE). Османская империя, Палестина. 1301/1883—84. Лондон, «Кристис», 2017. 5000–8000 GBP, уход 6250 GBP.

- Большая каллиграфическая композиция, посвященная султану Махмуду II (R. 1808–1839). Хезаргradидаш Атауллах (HEZARGRADIZADEH ATAULLAH), Константинополь (Стамбул), Османская империя. 1250/1834–1835. Лондон, «Кристис», 2017. 15 000–20 000 GBP, уход 56 250 GBP.

КОВРЫ И ТЕКСТИЛЬ

Нет более характерного и общераспространенного плода мусульманского искусства, чем ковры. Они присутствуют в жилищах на всех социальных уровнях и в зданиях всех назначений — от мечети до дворца. Они устилают пол, и на них проходит вся жизнь мусульманина — от детства до старости. На ковре он играет, молится, ест, спит, беседует с друзьями. Различные техники и узоры ковров являются прекрасной иллюстрацией к тезису о диалектическом совмещении единства и разнообразия в мусульманском мире. Пожалуй, самыми известными и популярными являются персидские ковры с изысканными причудливыми орнаментами.

Однако турки считают, что именно они первыми изобрели ворсистый узелковый ковер. В их национальном ковроделии до сих пор применяется особый двойной узел для вязки, отличный от персидского. Когда-то для древних кочевых тюрков ковер заменял все предметы мебели и был единственным украшением интерьера. Подобного рода ковры с очень длинным ворсом, декорированные простейшим ромбоидным орнаментом, до сих пор производят на востоке Турции. Их называют юрук.

Захватив территорию Малой Азии и основав здесь свое государство, выросшее в могущественную Османскую империю, турки-сельджуки освоили и опыт художественного ковроделия близлежащих стран, и прежде всего Персии. Однако турецкий ковер не стал

бледным подражанием персидскому, а вырос в яркое художественное явление, имеющее своих почитателей начиная с XIV в.

На фоне именно турецкого ковра позировал Гольбейну английский король Генрих XVIII, они же (турецкие ковры) встречаются в натюрмортах итальянских художников Возрождения и барокко.

Материалом для турецких ковров служила высококачественная шерсть, а для наиболее дорогих — шелк. Для самых бедных слоев населения создавались и ковры с применением хлопка. Изобразительный мир ковров обширен. Главная их характерная черта — в разнообразном сочетании геометрических и растительных мотивов. При этом растительные геометризируются, а геометрические — обрастают арабесками.

На протяжении столетий сложились несколько крупных центров национального ковроделия, однако наиболее ценные ковры производили в городе Ушаке, а позднее в стамбульских мастерских султана.

Другой важнейшей составляющей турецкого декоративно-прикладного искусства, используемого при украшении интерьеров, было ткачество. Оно достигает своей точки расцвета к XVI в. К этому моменту складываются крупные центры производства в Бурсе и Уксюдаре, сохраняющие свои лидирующие позиции и в последующее время, но продолжают работать и небольшие в Эрдзинжане, Денизли, Аксарае, Ладике и ряде других. Изделие ценных тканей было сосредоточено в мастерских, находившихся в ведении двора. Работа в них регламентировалась особыми султанскими указами, определявшими размеры, расцветку и рисунок. Существовало очень много разновидностей тканей. В одном из реестров 1582 г. перечисляются «атлас», «камка», «диба», «серенг», «серасер», «чатма», «бенек», «мукадем», изготавливавшиеся в Стамбуле, Бурсе, Амасье, Эдирне. В русских исторических летописях нередко упоминаются «такатская тафта» — из Токката, «зуфь

костомантка» — из Костамону и «зуфь анубская» (или «ангурская»), которую изготавливали в Анкаре.

По внешнему виду турецкие ткани исключительно богаты и разнообразны. Это в немалой степени объясняется тем, что в их декорировании применялась золотая и серебряная нить, главным образом для фона рисунка. В орнаментике преобладали излюбленные растительные мотивы: удлиненные, изогнутые зубчатые листья, тюльпаны, лотосы, гвоздики и розы, трактованные в стиле, близком к тому, что применялся в керамическом искусстве. Композиции основывались на бесконечном варьировании всех этих элементов. Фантазия художников была неисчерпаемой, и вряд ли когда-либо удастся учесть все существовавшие варианты.

Были среди них, однако, и особенно распространенные. Одна из таких схем, в виде сетки из заостренных овалов, заполненных мелким растительным узором, напоминает росписи изразцовых панно. В другой схеме основное место занимают равномерно располагавшиеся по поверхности вьющиеся стебли с цветами и листьями. И наконец, применявшейся только в ткачестве была композиция с большими светлыми гвоздиками, иногда называвшимися опахалами, которые четко рисуются на темном, чаще красно-малиновом фоне.

КОВРЫ И ТЕКСТИЛЬ НА МИРОВЫХ АУКЦИОНАХ

- Большая панель из ткани. Шелк, бархат, металлические нити. Османская империя, Бурса или Стамбул. Конец XVI в. Лондон, «Сотбис», 2017. 80 000–120 000 GBP, уход 100 000 GBP.
- Фрагмент ткани. Шелк, бархат, металлические нити (çatma). Османская империя, Бурса или Стамбул. Начало XVII в. Лондон, «Сотбис», 2017. 10 000–15 000 GBP, уход 12 500 GBP.

- Фрагмент ткани. Шелк, бархат, металлические нити (çatma). Османская империя, Бурса (?). XVII в. Лондон, «Сотбис», 2017. 25 000–35 000 GBP, уход 32 500 GBP.
- Большая панель из ткани. Шелк, бархат, металлические нити (çatma). Османская империя, Стамбул, мастерские султана. Конец XVI — начало XVII в. Лондон, «Кристис», 2017. 200 000–300 000 GBP, уход 10 767 500 GBP.
- Фрагмент ткани. Шелк, бархат, металлические нити (çatma). Османская империя, Бурса или Стамбул. Начало XVII в. Лондон, «Кристис», 2017. 40 000–60 000 GBP, уход 416 750 GBP.
- Фрагмент ткани. Шелк, бархат, металлические нити (çatma). Османская империя. XVII в. Лондон, «Кристис», 2017. 100 000–150 000 GBP, уход 413 000 GBP.
- Ковер (LOTTO). Ушак (?), Западная Анатолия, Османская империя. Конец XVII в. Лондон, «Кристис», 2017. 15 000–25 000 GBP, уход 43 750 GBP.
- Ковер (A KASHKULI QASHQAI LONG RUG). Южная Персия. Третья четверть XIX в. Лондон, «Кристис», 2017. 3000–6000 GBP, уход 6000 GBP.
- Ковер (A KUBA RUG). Восточный Кавказ. Середина XIX в. Лондон, «Кристис», 2017. 5000–7000 GBP, уход 11 250 GBP.
- Ковер (A CHELABERD RUG). Южный Кавказ. 1850. Лондон, «Кристис», 2017. 10 000–15 000 GBP, уход 10 000 GBP.
- Ковер. Шелк, металлические нити. Хереке (?), Западная Анатолия, Османская империя. Вторая половина XIX в. Лондон, «Кристис», 2017. 25 000–35 000 GBP, уход 28 750 GBP.
- Ковер. Мастер Петаг (A SIGNED PETAG). Тебриз, Северо-западная Персия. 1920. Лондон, «Кристис», 2017. 22 000–28 000 GBP, уход 25 000 GBP.

- Ковер из шелка. Тебриз, Северо-западная Персия. Конец XIX в. Лондон, «Кристис», 2017. 15 000–25 000 GBP, уход 25 000 GBP.
- Ковер из шелка. Хериз. Северо-западная Персия. 1281/1864. Лондон, «Кристис», 2017. 8000–12 000 GBP, уход 12 500 GBP.
- Маленький ковер с медальоном. Ушак, Западная Анатолия, Османская империя. Конец XVI в. Лондон, «Кристис», 2017. 70 000–100 000 GBP, уход 118 750 GBP.
- Ковер (ALADIK PRAYER RUG). Центральная Анатолия, Османская империя. Вторая половина XVIII в. Лондон, «Кристис», 2017. 10 000–15 000 GBP, уход 10 000 GBP.
- Ковер. Азербайджан, Южный Кавказ. Конец XVIII в. Лондон, «Сотбис», 2017. 5000–7000 GBP, уход 5625 GBP.
- Большой ковер из шелка. Хериз. Северо-западная Персия. 1890. Лондон, «Кристис», 2017. 30 000–50 000 GBP, уход 37 500 GBP.
- Ковер из шелка. Хереке. Западная Анатолия, Османская империя. Середина XX в. Лондон, «Кристис», 2017. 10 000–15 000 GBP, уход 16 250 GBP.
- Ковер (TUDESH). Центральная Персия. 1930-е. Лондон, «Кристис», 2017. 7000–10 000 GBP, уход 8125 GBP.
- Ковер (MOHTAHSHAM). Центральная Персия. 1880. Лондон, «Кристис», 2017. 15 000–20 000 GBP, уход 20 000 GBP.
- Ковер из шелка и металлизированной нити. Подписной: мастер Аведис Тамишьян (Avedis Tamishjian). Стамбул, Турция. 1920. Лондон, «Кристис», 2017. 25 000–35 000 GBP, уход 32 500 GBP.
- Ковер из шелка и металлизированной нити. Подписной: мастер Аведис Тамишьян (Avedis Tamishjian). Стамбул, Турция. 1920. Лондон, «Кристис», 2017. 25 000–35 000 GBP, уход 60 000 GBP.

- Фрагмент уникального кавказского ковра. Карабах(?), Южный Кавказ. Конец XVII — начало XVIII в. Лондон, «Кристис», 2017. 28 000–32 000 GBP, уход 118 750 GBP.

КЕРАМИКА

Помимо текстиля, в декоративном искусстве одно из ведущих мест на Востоке всегда занимала керамика. Причем в мусульманском мире это было не только создание утилитарных предметов для использования в быту. Керамика играла большую роль в оформлении фасадов зданий и интерьера. Постепенно сложилось несколько крупных центров производства керамический изделий, в том числе связанных с архитектурными школами: в Иране, Самарканде и Бухаре, Турции. Они занимались производством изразцов, которые затем использовались для украшения мечетей и светских построек. Для их декора использовались как орнаментальные, так и каллиграфические композиции. И последние, являющиеся, по сути дела, воспроизведением отдельных сур из Корана, считаются наиболее ценными и востребованными на рынке исламского антиквариата. Причем, как и в случае с рукописными Коранами, на их спрос не влияет место производства, поскольку содержательная сторона этих предметов актуальна и понятна для всех верующих.

Особо следует отметить такое явление, как изникская керамика. Ее возникновение и формирование художественных особенностей происходит еще в XVI в. Турецкий летописец того времени Саад-эд-дин сообщал, что в Изнике были размещены иранские керамисты, вывезенные султаном Селимом I в 1514 г. из Тебриза. В дальнейшем правительство фактически монополизировало керамическое дело в Изнике. По особому указу Мурада II город должен был обслуживать только двор и получал официальное наименование «Кале-и-чини»,

что значит «Изразцовая крепость». Продажа или передача изделий частным лицам запрещалась. Множество искусных мастеров и наличие первоклассного сырья быстро прославили Изник.

Прежде всего это было производство расписных изразцов, причем собственных, оригинальных, не похожих ни на что в мире.

Изразцы изготовляли из светлой, хорошо обожженной глины, расписывали яркими красками по белому ангобу, покрывали прозрачной глазурью и вновь обжигали. Их размеры и формы варьировались в зависимости от назначения, но чаще всего это были небольшие прямоугольные плитки. Каждую расписывали так, чтобы рисунок на ней составлял часть общей орнаментальной композиции.

Из готовых плиток собирали панно и фризы и по намеченной схеме выкладывали ими стены здания. При этом следует отметить, что, в отличие от Ирана, где архитектурная керамика широко использовалась для внешней облицовки фасадов, арок, куполов, в Турции ее применяли главным образом при украшении внутренних помещений.

В интерьерах орнаментальные панно (чаще всего прямоугольные или квадратные) размещались в нижней части стен, обрамляли двери и окна. Фризы с надписями располагались поясами, соединяя несколько в единое целое.

Для изникской керамики характерно использование определенной цветовой гаммы, где преобладающими были белые цвета фона и синие, зеленые и красные, которыми создавали элементы орнамента. В качестве основных элементов последнего использовались растительные мотивы. Цветы и плоды граната, тюльпана, ветви растений стали своего рода визитными карточками для этого производства.

Помимо изразцов, в Изнике изготавливали большое количество утилитарных предметов: кружек, кувши-

нов, тарелок. Нередко последние использовались в качестве настенных украшений в домах. И хотя относились к данным изделиям с большой бережностью, многие из керамических предметов просто физически не сохранились до нашего времени. Спрос на керамические изделия на мировых аукционах достаточно стабилен, и здесь на формирование цены влияет и время создания предмета, и его сохранность, и оригинальность композиции.

КЕРАМИЧЕСКИЕ ИЗДЕЛИЯ НА АНТИКВАРНЫХ АУКЦИОНАХ

- Раритетная бело-голубая чаша. Мастер Рамадан (signed by Ramadan), Персия, династия Сафевидов, Машхад (?). 1121/1709. Лондон, «Сотбис», 2017. 10 000–15 000 GBP, уход 21 250 GBP.
- Миниатюрный кувшин с полихромной росписью. Кютахья, Османская империя, Турция. Конец XVIII — начало XIX в. Лондон, «Сотбис», 2017. 800–1200 GBP, уход 2500 GBP.
- Керамический изразец с коранической надписью. Керамика, эмаль, позолота. Персия, конец XIII — начало XIV в. Лондон, «Сотбис», 2017. 60 000–80 000 GBP, уход 187 500 GBP.
- Три блюда люстровой керамики. Испано-мавританский стиль. Испания, Валенсия (?). Конец XVII — начало XVIII в. Лондон, «Сотбис», 2017. 4000–6000 GBP, уход 5000 GBP.
- Полихромное блюдо. Изник, Османская империя, Турция. Вторая половина XVI в. Лондон, «Сотбис», 2017. 7000–10 000 GBP, уход 32 500 GBP.
- Изразец. Изник, Османская империя, Турция. Ок. 1575. Лондон, «Сотбис», 2017. 2000–3000 GBP, уход 4000 GBP.
- Полихромное блюдо с узором из стеблей. Изник, Османская империя, Турция. XVII в. Лондон, «Сотбис», 2017. 4000–6000 GBP, уход 5000 GBP.

- Изразец с кристаллическим декором. Османская империя, Турция. XVII в. Лондон, «Сотбис», 2017. 12 000–15 000 GBP, уход 15 000 GBP.
- Большой изразец. Кютахья, Османская империя, Турция. XIX в. Лондон, «Сотбис», 2017. 3000–5000 GBP, уход 3750 GBP.
- Изразец. Изник, Османская империя, Турция. Ок. 1580. Лондон, «Кристис», 2017. 6000–8000 GBP, уход 15 000 GBP.
- Изразец. Изник, Османская империя, Турция. Ок. 1590. Лондон, «Кристис», 2017. 4000–6000 GBP, уход 6250 GBP.
- Кружка. Изник, Османская империя, Турция. 1590. Лондон, «Кристис», 2017. 5000–7000 GBP, уход 5625 GBP.
- Блюдо с декором в стиле изникской керамики. Персия, Каджар. XIX в. Лондон, «Кристис», 2017. 5000–7000 GBP, уход 5625 GBP.
- Уникальное блюдо. Изник, Османская империя, Турция. 1530–1535. Лондон, «Кристис», 2017. 140 000–180 000 GBP, уход 281 000 GBP.
- Блюдо. Изник, Османская империя, Турция. 1590. Лондон, «Кристис», 2017. 10 000–15 000 GBP, уход 9375 GBP.

СТЕКЛО

Применение стекла в мусульманских странах связано прежде всего с решением проблемы освещения внутреннего пространства. Но у этой утилитарной и обыденной на первый взгляд задачи есть, помимо эстетической, и серьезная философская подоснова, которая определяет все развитие стеклоделия на Востоке.

Свет занимал важное место в исламском миропонимании, а еще больше — в учениях суфиев, мусульман-

ских мистиков, религиозным центром которых является турецкая Конья. Они считали, что человек может приблизиться к Богу, впадая в экстаз, который в свою очередь может быть вызван долгими годами благочестия и выполнения определенных правил и ритуалов. Некоторое ощущение присутствия Бога часто описывалось ими как подобие света, приходящего к избранному человеку сквозь мрак обыденности. Свет как символ Аллаха стал одним из важных элементов содержания мусульманского искусства. И поэтому свет — это признак и свойство стеклянных изделий, которыми славился весь мусульманский мир.

Применительно к интерьерному искусству эта тема реализуется в двух направлениях: особое отношение к остеклению помещений и применение осветительных приборов из этого материала.

Что касается стеклянных осветительных приборов, то здесь, как и на всем мусульманском Востоке, господствовала форма большой масляной лампы. По форме они представляли собой стеклянные сосуды с широко раскрытым горлом. Они могли быть абсолютно прозрачными, из резного стекла, в подражание горному хрусталю, но чаще всего по тулову эти изделия дополнительно украшались витиеватыми арабскими надписями, иногда содержащими имя дарителя или того, кому дарят. Здесь могли располагаться ветвистые растительные узоры. Часто именно на лампах появляются распространившиеся еще в XI–XIII вв. геральдические знаки, указывающие на придворный ранг упоминаемого лица: кравчий, оруженосец султана и т. д.

Самые замечательные лампы делали на Востоке в Сирии и Египте во времена Мамлюков. В свое время эти страны входили в состав Османской империи, и естественно, подобные изделия широко применялись в быту. Постепенно было освоено изготовление подобных светильников и турецкими ремесленниками, но

каких-либо самостоятельных декоративных решений здесь не было.

Подобные лампы применялись для освещения как мечетей, так и жилых помещений. Они могли располагаться в самых разных местах: в центре комнат, в нишах, над окнами, в эркерах и пр. Естественно, что подобная система годилась прежде всего для небольших пространств. Для более масштабных парадных помещений применялись люстры.

Западноевропейские купцы, торговавшие с Востоком, привозили подобные изделия в Европу, где они пользовались спросом. Правда, они были уже лишены своей религиозной подосновы. Эстетическая привлекательность этих предметов была настолько велика, что в эпоху историзма и некоторые фабрики производили похожий товар.

На стоимость стеклянных изделий влияет время их создания, сохранность и уникальность декора. К сожалению, сама хрупкость материала сделала эти предметы малодоступными и достаточно редкими на антикварном рынке.

ПРЕДМЕТЫ ИЗ СТЕКЛА НА МИРОВЫХ АУКЦИОНАХ

- Стеклянная лампа. Османская империя, Ливан или Турция. Конец XVI — начало XVII в. Лондон, «Сотбис», 2017. 8000–12 000 GBP, уход 10 000 GBP.
- Пара ламп из стекла с эмалевым декором, выполненных для дома Богхос Нубар (Boghos Nubar). Османская империя, Египет, Каир, Элиополис. 1329/1911. Лондон, «Сотбис», 2017. 15 000–25 000 GBP, уход 17 500 GBP.
- Две лампы из стекла с эмалевым декором и позолотой в стиле мамлюкских ламп для мечетей. Франция (?). XX в. Лондон, «Кристис», 2017. 5000–7000 GBP, уход 11 250 GBP.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МЕТАЛЛ, ЖИВОПИСЬ, ОРУЖИЕ, ПРЕДМЕТЫ ИНТЕРЬЕРА

Концепция подхода к созданию предметов искусства как реальному воплощению рая на земле затронула практически все области декоративно-прикладного искусства, будь то металлические чаши, знаменитое восточное оружие или пеналы для письменных принадлежностей, флаконы для розовой воды. Везде присутствует насыщенный декор, делающий практически все предметы, произведенные на Востоке, эстетически привлекательными и востребованными для коллекционеров. Хочется отметить, что, вопреки сложившемуся мифу, в области светского искусства развивается и светская живопись, в том числе в жанрах, связанных с изображением живых существ и человека. Она значительно отстает от западноевропейской в плане освоения пропорций, законов перспективы, однако имеет национальный колорит, делающий ее привлекательной для потенциальных коллекционеров.

ПРЕДМЕТЫ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА НА АНТИКВАРНОМ РЫНКЕ

- Пенал для письменных принадлежностей. Папье-маше, лак. Подпись мастера Наджаф Али (Ya Shah Najaf' (Najaf Ali)), Персия, Каджар. Ок. 1850—1860. Лондон, «Сотбис», 2017. 3000–5000 GBP, уход 3750 GBP.
- Полихромная подставка под светильник. Металл, эмали. Персия, конец XVI — начало XVII в. Лондон, «Сотбис», 2017. 8000–12 000 GBP, уход 21 250 GBP.
- Две вазы. Сталь, золото. Персия, Каджар. Вторая половина XIX в. Лондон, «Сотбис», 2017. 3000–5000 GBP, уход 6250 GBP.
- Портрет Мирзы Али Азжан Ха (Amin al-Mulk al-Sultan, Atabeg-i Azam). Исмаил Ялайир (Isma'il

Jalayir), Персия, Коджар. Ок. 1880. Лондон, «Сотбис», 2017. 80 000–120 000 GBP, уход 100 000 GBP.

- Хюррем Султан, портрет жены Сулеймана Великолепного. Италия или Франция. XVIII в. Лондон, «Сотбис», 2017. 6000–8000 GBP, уход 7500 GBP.
- Пенал. Золото, серебро. Сельджук Мосул. Конец XIII в. Лондон, «Сотбис», 2017. 40 000–60 000 GBP, уход 75 000 GBP.
- Большой расписной металлический поднос с пейзажными композициями. Османская империя, Турция. XIX в. Лондон, «Сотбис», 2017. 2000–3000 GBP, уход 2500 GBP.
- Большая ваза в стиле Сулеймание. Металл, эмаль. Османская империя, Турция. Конец XVIII в. Лондон, «Сотбис», 2017. 3000–5000 GBP, уход 5625 GBP.
- Кинжал, декорированный кораллами и бирюзой. Османская империя, Турция. Конец XVIII — начало XIX в. Лондон, «Сотбис», 2017. 12 000–18 000 GBP, уход 25 000 GBP.
- Флакон для розовой воды. Металл, эмаль. Османская империя, Турция. Конец XVIII — начало XIX в. Лондон, «Кристис», 2017. 5000–6000 GBP, уход 6250 GBP.
- Астролябия. Мастер Мухаммад ибн аль Саффар (Muhammad ibn al-Saffar), Испания, Кордова. 411/1020. Позднее османское клеймо конца XVI — XVII в. Лондон, «Кристис», 2017. 300 000–500 000 GBP, уход 608 750 GBP.
- Компас. Династия Сафавидов. Персия. Конец XVII — начало XVIII в. Лондон, «Кристис», 2017. 8000–12 000 GBP, уход 17 500 GBP.
- Глобус. Металл. Мастер Аль-Искандерани (alIskanderani), Индия. XIX в. Лондон, «Кристис», 2017. 5000–7000 GBP, уход 6250 GBP.
- Астролябия. Металл. Династия Сафавидов, мастер Мехди Аль-Зарди, Иран. Ок. 1600. Лондон, «Кристис», 2017. 40 000–60 000 GBP, уход 37 500 GBP.

- Чаша из металла, инкрустированная золотом. Династия Сафавидов, Иран. XVII в. Лондон, «Кристис», 2017. 6000–8000 GBP, уход 11 875 GBP.
- Пенал. Папье-маше, роспись. Мастер Мухаммад Юсуф (?), Иран. 1121/1709–1710. Лондон, «Кристис», 2017. 20 000–30 000 GBP, уход 18 750 GBP.

СПРАВОЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Законодательные акты

Основы законодательства Российской Федерации о культуре: утв. ВС РФ 09.10.1992 № 3612-1; ред. от 26.07.2017.

О вывозе и ввозе культурных ценностей: Закон РФ от 15.04.1993 № 4804-1 (ред. от 18.06.2017).

Об утверждении Положения о проведении экспертизы и контроля за вывозом культурных ценностей: Постановление Правительства РФ от 27 апреля 2001 г. № 322.

Общие труды

История русского искусства. Т. I: Искусство X — первой половины XIX в. / под. ред. М. М. Раковой и И. В. Рязанцева. М., 1979.

История русского искусства. Т. 2: Книга первая: Искусство второй половины XIX в. / под ред. М. Г. Неклюдовой; Книга вторая: Искусство конца XIX — начала XX в. / под ред. М. Б. Милотворской. М., 1980–1981.

Русская живопись XIV–XX вв. Энциклопедия русской живописи / под ред. Т. В. Калашниковой. М., 2000.

Советское искусство 20–30-х гг. Каталог выставки в ГРМ. Л., 1988.

К разделу «Икона»

Алексеев С. В. Энциклопедия русской иконы / С. В. Алексеев. СПб., 2001.

Алпатов М. В. Древнерусская иконопись / М. В. Алпатов. М., 1983.

Брюсова В. Г. Русская живопись XVII в. / В. Г. Брюсова. М., 1984.

Вздорнов Г. И. Феофан Грек: творческое наследие / Г. И. Вздорнов. М., 1983.

Демина Н. А. Андрей Рублев и художники его круга / Н. А. Демина. М., 1983.

Лазарев В. Н. Андрей Рублев и его школа / В. Н. Лазарев. М., 1966.

Лазарев В. Н. Русская иконопись. От истоков до начала XVI в. / В. Н. Лазарев. М., 1983.

Леонов А. В. Симон Ушаков. 1626–1686. Русский художник XVII в. / А. В. Леонов. М.; Л., 1945.

Лифшиц И. И. Русское искусство X–XVII вв. / И. И. Лифшиц. М., 2000.

Образы и символы старой веры / ред.-сост. Т. С. Харыкина. СПб., 2008.

Подобедова О. Н. Московская школа живописи при Иване IV / О. Н. Подобедова. М., 1972.

Попов Г. В. Живопись и миниатюра Москвы середины XV — начала XVI в. / Г. В. Попов. М., 1966.

К разделу «Фарфор»

Агитационный фарфор / сост. Т. Сысова. Пермь, 1985.

Попов В. А. Русский фарфор: частные заводы / В. А. Попов. Л., 1980.

Агитационно-массовое искусство первых лет Октябрьской революции: Каталог выставки. М.: Советский художник, 1967.

Агитация за счастье. Советское искусство сталинской эпохи. Государственный Русский музей. СПб.; Дюссельдорф; Бремен: Palace edition, 1994.

Андреева Л. В. Советский фарфор. 1920–1930 / Л. В. Андреева. М.: Советский художник, 1975.

Баженов М. Фарфоровые портреты Анны Ахматовой / М. Баженов // Декоративное искусство СССР. 1987. № 1. С. 43.

Каветская С. Агитационный фарфор из собрания Утесова / С. Каветская // Декоративное искусство СССР. 1982. № 11. С. 48–49.

Карпова Е. В. Петербургский скульптор В. В. Кузнецов. Материалы к творческой биографии / Е. В. Карпова // Невский архив. Вып. 7. СПб., 2006.

Качалов Н. Н. Фарфор и его изготовление / Н. Н. Качалов. Москва; Л.: б. и., 1927.

Крюкова И.А. Русская скульптура малых форм / И. А. Крюкова. М.: Наука, 1969. 151 с.

Корякина Т. Марки русского фарфора, фаянса и майолики: Полный энциклопедический справочник / Т. Корякина. СПб., 1998.

Левшенков В. В. Императорский фарфор 1744–2009 (период 1917–2009) / В. В. Левшенков. СПб.: б.и., 2009.

Левшенков В. В. Творчество сестер Данько / В. В. Левшенков. СПб., 2012. С. 499.

Ломоносовский фарфоровый завод. Санкт-Петербург. 1774–1994: Альбом. СПб., 1994.

Макаров К. А. Советское декоративное искусство / К. А. Макаров. М., 1974.

Носович Т. Н. Государственный фарфоровый завод. 1904–1994 / Т. Н. Носович, И. П. Попова; под. науч. ред. В. В. Знаменова. СПб.; М., 2005.

Попов В. А. Русский фарфор: частные заводы / В. А. Попов. Л., 1980.

Русский фарфор. 250 лет истории: Альбом-каталог/ сост. Л. В. Андреева. М., 1995.

Русский фарфор. 250 лет истории: Каталог выставки: в 2 т. М., 1995.

Самецкая Э. Б. Советский агитационный фарфор: Справочник-определитель / Э. Б. Самецкая. М.: б.и., 2004.

Самецкая Э. Б. Советский фарфор 1920–1930-х гг. в частных собраниях Санкт-Петербурга: Каталог / Э. Б. Самецкая. М.: IPMedia, 2005. 350 с.

Советское декоративное искусство: Материалы и документы. 1917–1932. Фарфор. Фаянс. Стекло / под ред. В. П. Толстого. М.: Искусство, 1980. 285 с.

Советское декоративно-прикладное искусство 1917–1945. Очерки истории / отв. ред. В. П. Толстой. М.: Искусство, 1984. С. 257.

Соцреализм: инвентаризация архива. Искусство 1930–1940-х гг. из собрания Государственного музейно-выставочного центра «РОСИЗО»: Каталог выставки. СПб., 2009.

К разделу «Стекло»

Ашарина Н. А. Ямбургское стекло / Н. А. Ашарина // Декоративное искусство СССР. 1974. № 5. С. 52.

Батанова Е. Советское художественное стекло / Е. Батанова, Н. Воронов. М., 1964.

Безбородов М. А. Очерки по истории русского стеклоделия / М. А. Безбородов. М., 1952.

Большева К. А. К истории Мальцовского стекольного производства / К. А. Большева. Л., 1927.

Воронов Н. В. Невский хрусталь. Очерки основных этапов развития / Н. В. Воронов, М. М. Дубова. Л., 1984.

Долгих Е. В. Русское стекло XVIII в. Собрание Государственного музея керамики и музея «Усадьба Кусково XVIII в.» / Е. В. Долгих. М., 1985.

Каталог российским произведениям, отправленным на Лондонскую выставку. 1851 г. СПб., 1851.

Качалов Н. Н. Художественное стекло / Н. Н. Качалов. Л., 1951.

Немчинова Д. И. Художественное стекло Дятьковского завода. Страницы истории / Д. И. Немчинова. СПб., 2009.

Прокофьев Е. П. Гусевский хрустальный завод / Е. П. Прокофьев. Л., 1970.

Соловьев К. А. Русская осветительная арматура (XVIII–XIX вв.) / К. А. Соловьев. М., 1950.

Татевосова А. А. Петербургский стеклянный завод и художественно-декоративное стекло России (последняя четверть XVIII — первая треть XIX в.): автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / А. А. Татевосова. Л., 1979.

Ткачевский В. Ф. Мастера хрустальных дел / В. Ф. Ткачевский. Тула, 1990.

Художественное стекло и его применение в архитектуре. М., 1953.

Цейтлин М. А. Очерки по истории развития стекольной промышленности России / М. А. Цейтлин. М.; Л., 1939.

Цейтлин М. А. Казенные (императорские) стеклянный и зеркальный заводы в Санкт-Петербурге / М. А. Цейтлин // Сборник научных трудов Ленинградского финансово-экономического института. Л., 1948.

Шмидт В. В. Очерки стекольного производства в России / В. В. Шмидт // Обзор различных отраслей мануфактурной промышленности России. СПб., 1862. Т. 1.

Шелковников Б. А. Русское художественное стекло / Б. А. Шелковников. Л., 1980.

150 лет Никольско-Бахметьевского хрустального завода князя А. Д. Оболенского. СПб., 1914.

К разделу «Ювелирное искусство»

Алмазный фонд / под общ. ред. академика А. Ферсмана. В 4 вып. М.: Издание Народного Комиссариата Финансов СССР, 1924–1926.

Галанина Л. К. Ювелирные изделия в Эрмитаже (Особая кладовая) / Л. К. Галанина. Л., 1979.

Гольдберг Т. Русское золотое и серебряное дело XV–XX вв. / Т. Гольдберг. М., 1967.

Государственный исторический музей. Москва. Шедевры ювелирного искусства / авт.-сост. М. М. Постникова-Лосева, Н. Г. Платонова, Б. Л. Ульянова, Г. В. Смородинова. Л., 1986.

Журавлева В. Л. Искусство русских ювелиров. Девять веков истории / В. Л. Журавлева. М., 2004.

Забозлаева Т. Б. Драгоценности в русской культуре XVIII–XX вв. (История. Терминология. Предметный мир): словарь / Т. Б. Забозлаева. СПб., 2003.

Записки придворного бриллиантщика Позье о пребывании его в России с 1729 по 1764 г. // Русская старина. 1870. Т. 1.

Кирсанова Р. М. Русский костюм и быт XVIII–XIX вв. / Р. М. Кирсанова. М., 2002.

Корнилов Н. И. Ювелирные камни / Н. И. Корнилов. М., 1983.

Коршунова Т. Т. Костюм в России XVIII — начала XX в. Из собрания Государственного Эрмитажа / Т. Т. Коршунова. Л., 1979.

Лопато М. Н. Формирование и развитие школы ювелирного искусства Петербурга XVIII–XIX вв. / М. Н. Лопато. СПб., 2005.

Лопато М. Н. Ювелиры старого Петербурга / М. Н. Лопато. СПб., 2006.

Мартынова М. В. Драгоценный камень в русском ювелирном искусстве XII–XVIII вв. / М. В. Мартынова. М., 1973.

Постникова-Лосева М. М. Золотое и серебряное дело XV–XX вв. / М. М. Постникова-Лосева. М., 1983. (Территория СССР).

Постникова-Лосева М. М. Русское ювелирное искусство XVI–XIX вв. Его центры и мастера / М. М. Постникова-Лосева. М., 1974.

Русская эмаль XII — начала XX в. из собрания Государственного Эрмитажа: альбом / авт. вступ. статьи и сост. Н. В. Калязина [и др.]. Л., 1987.

Русские ювелирные украшения XVI–XX вв. из собрания Государственного ордена Ленина Исторического музея. М., 1987.

Скурлов В. В. Фаберже и русские придворные ювелиры / В. В. Скурлов, Г. В. Смородинова. М., 1992.

Соколова Т. В. Экспертиза художественных изделий / Т. В. Соколова, И. Э. Пашковский. М., 2011.

Сокровища Алмазного фонда / под общ. ред. академика Б. А. Рыбакова. 2-е изд., испр. М., 1975.

Уткин П. И. Русские ювелирные украшения / П. И. Уткин. М., 1970.

Фелькерзам А. Иностранные мастера золотого и серебряного дела / А. Фелькерзам // Ювелир. 1912. № 1. С. 3–7; № 2. С. 3–9.

Шаталова И. В. Стили ювелирных украшений / И. В. Шаталова. М., 2004.

Ювелирное искусство России / сост. Т. В. Тищенко. М., 2002.

Ювелирные изделия: иллюстрированный типологический словарь / авт.-сост. Р. А. Ванюшова, Б. Г. Ванюшов. СПб., 2000.

К разделу «Исламское искусство»

Абу Карем Хусни. Основные тенденции развития изобразительного искусства и ДПИ Иордании 1980–1990-х гг. К проблеме традиций и новаторства в современном искусстве стран Арабского Востока / Абу Карем Хусни. Ташкент, 1998.

Аллах Айт Аллахи, Хабиб. История Иранского искусства / Аллах Айт Аллахи, Хабиб; перевод Д. Алламова. Санкт-Петербург: Петербургское востоковедение, 2007.

Богданов А. А. Становление и развитие арабского изобразительного искусства новейшего времени (Египет, Ирак, Ливан, Сирия, Палестина): автореферат / А. А. Богданов. Л., 1990.

Византия и Ближний Восток. Научное собрание (Памяти А. В. Банк) / Государственный Эрмитаж; науч. ред. В. С. Шандровская. СПб.: ГЭ, 1994.

Во дворцах и шатрах. Исламский мир от Китая до Европы. Выставка (Санкт-Петербург, 2008 г.): каталог выставки / М. Б. Пиотровский. СПб.: Государственный Эрмитаж, 2008.

Выставка памятников культуры и искусства народов Объединенной Арабской Республики: путеводитель. М.: Искусство, 1958.

Выставка современного изобразительного искусства Афганистана: каталог / ред. О. Н. Топилина. М., 1960.

Дашков С. Б. Цари царей — Сасаниды. Иран в III–VII вв. доисламского периода в легендах, исторических хрониках и современных исследованиях / С. Б. Дашков. М.: СМИ-Азия, 2008.

Искусство ислама. Памятники исламского искусства из собрания Государственного Эрмитажа. Произведения древнего и современного исламского искусства из собраний музеев Республики Татарстан. Выставка (Казань, 2002 г.): каталог выставки / ред. Н. Д. Михалева. СПб.: Славия, 2001.

Искусство ислама. Выставка произведений (Ленинград, 1990): каталог Государственного Эрмитажа и других организаций и авторов; авторы аннотации Г. Каддуми, М. Кин. Л.: Аврора, 1990.

Иран в Эрмитаже. Формирование коллекции. Выставка (Санкт-Петербург, 2004 г.): каталог. СПб.: Славия, 2004.

Миллер Ю. А. Искусство Турции / Ю. А. Миллер. М.; Л.: Искусство, 1965.

От Китая до Европы. Искусство исламского мира. Выставка (Казань, 2008–2009 гг.): буклет/ автор текста А. Д. Притула. СПб.: Государственный Эрмитаж, 2008.

Пугаченкова Г. А. Искусство Афганистана. Три этюда / Г. А. Пугаченкова. М.: Искусство, 1963.

Пиотровский М. Б. О мусульманском искусстве / М. Б. Пиотровский. СПб.: Славия, 2001.

Танец пера и чернил. Современное искусство Ближнего Востока. Выставка (Москва, 2007 г.): каталог / М. Б. Пиотровский [и др.]; галерея «Триумф». 2007.

Сокровища Ирака. Древнее Двуречье. Выставка (Москва–Ленинград): каталог / введение В. К. Афанасьевой. М.: Советский художник, 1968.

Стирлен А. Искусство Ислама / А. Стирлен; пер. с французского Е. В. Нетесовой. М.: АСТ, 2003.

Стирлен А. Искусство ислама: Распространение персидского стиля. От исламского Исфахана до Тадж-Махала / А. Стирлен. М.: Астрель, 2003.

СОДЕРЖАНИЕ

Вера Ивановна ПЕРЕЯТЕНЕЦ,
Иван Владимирович ПЕРЕЯТЕНЕЦ
ВВЕДЕНИЕ В ПРАКТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВОЗНАНИЕ
ЭКСПЕРТИЗА И ОЦЕНКА АНТИКВАРИАТА
Учебное пособие

Издание третье, стереотипное

Vera Ivanovna PEREYATENETS,
Ivan Vladimirovich PEREYATENETS

INTRODUCTION TO PRACTICAL ART HISTORY
EXAMINATION AND EVALUATION OF ANTIQUES
Textbook

Third edition, stereotyped

12 +

Верстка Д. А. Петров
Корректор С. Р. Беляева

ЛР № 065466 от 21.10.97

Гигиенический сертификат 78.01.10.953.П.1028
от 14.04.2016 г., выдан ЦГСЭН в СПб

Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»
www.m-planet.ru; planmuz@lanbook.ru
196105, Санкт-Петербург, пр. Ю. Гагарина, д. 1, лит. А.
Тел./факс: (812) 336-25-09, 412-92-72.

Издательство «ЛАНЬ»
lan@lanbook.ru; www.lanbook.com
196105, Санкт-Петербург, пр. Ю. Гагарина, д. 1, лит. А.
Тел./факс: (812) 336-25-09, 412-92-72.
Бесплатный звонок по России: 8-800-700-40-71

Подписано в печать 8.11.23.
Бумага офсетная. Гарнитура Школьная. Формат 84×108 $^{1}/_{32}$.
Печать офсетная/цифровая. Усл. п. л. 17,64. Тираж 80 экз.

Отпечатано в полном соответствии с качеством предоставленного
оригинал-макета в АО «Т8 Издательские Технологии».